

Beethoven in neuer Deutung

I.

Die Shakespeare-Streichquartette

op. 74, op. 95, op. 127, op. 130, op. 131

Die Shakespeare-Klaviersonaten

op. 27 Nr. 1, op. 27 Nr. 2, op. 28, op. 31 Nr. 1, op. 31 Nr. 2, op. 54, op. 57, op. 111

Die Schiller-Klaviersonate

op. 106

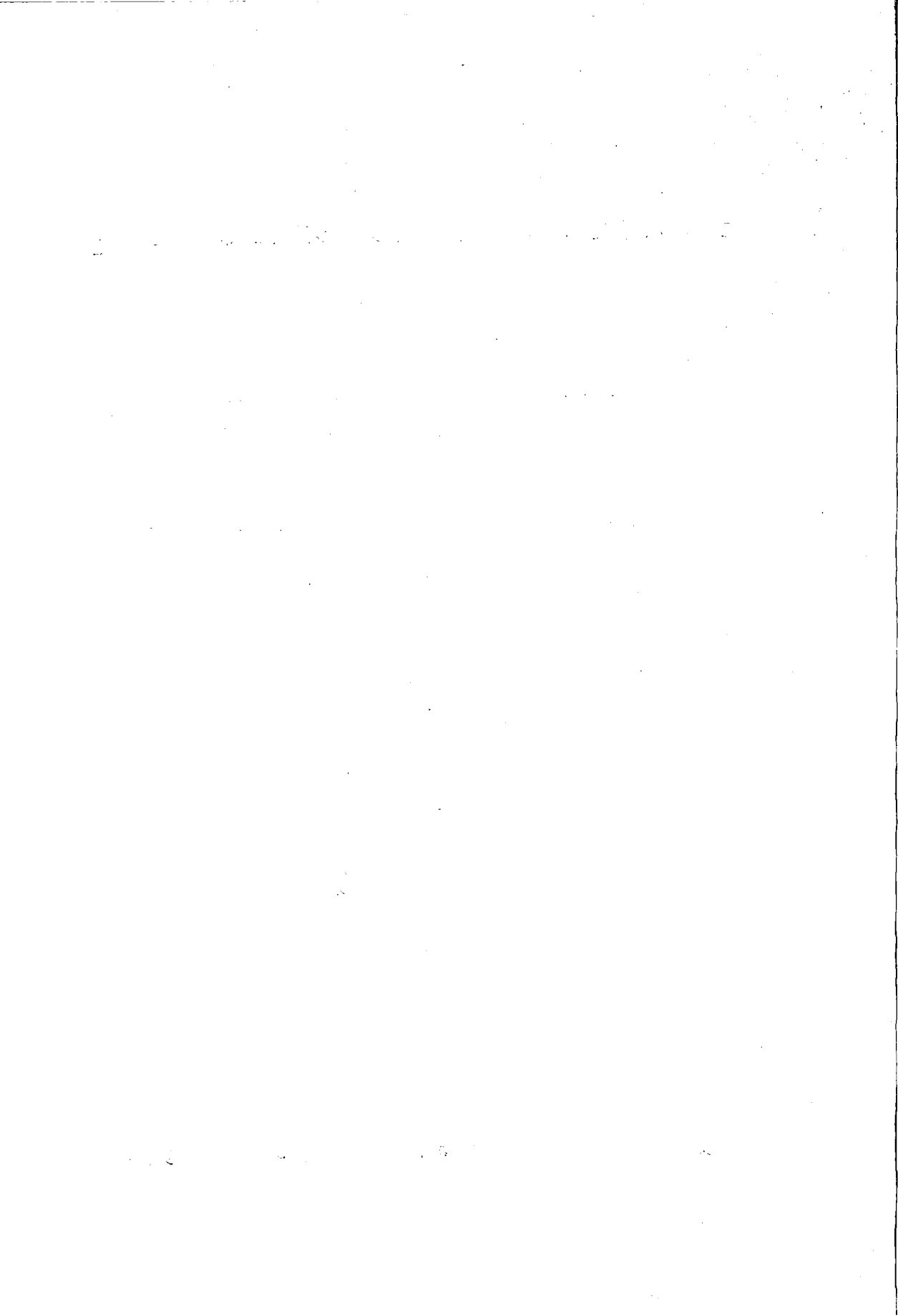
Von

Arnold Schering

(Berlin)

C. F. Kahnt Verlag / Leipzig / 1934

Copyright, 1934, by C. F. Kahnt, Leipzig



Dem Andenken meiner Lebensgefährtin

INGRID

(Zum 10. Februar 1934)

Inhalt

	Seite
Einleitung	7
Das Streichquartett op. 74, Es-dur (Romeo und Julia)	16
Das Streichquartett op. 95, f-moll (Othello)	23
Das Streichquartett op. 127, Es-dur (Lustige Weiber)	30
Das Streichquartett op. 130, B-dur (Sommernachtstraum)	42
Das Streichquartett op. 131, cis-moll (Hamlet)	53

Die Klaviersonate op. 27 Nr. 1, Es-dur (Der Kaufmann von Venedig)	63
Die Klaviersonate op. 27 Nr. 2, cis-moll (König Lear)	68
Die Klaviersonate op. 28, D-dur (Wintermärchen)	72
Die Klaviersonate op. 31 Nr. 1, G-dur (Der Widerspenstigen Zähmung)	76
Die Klaviersonate op. 31 Nr. 2, d-moll (Der Sturm)	80
Die Klaviersonate op. 54, F-dur (Viel Lärmen um nichts)	85
Die Klaviersonate op. 57, f-moll (Macbeth)	87
Die Klaviersonate op. 111, c-moll (König Heinrich VIII.)	94

Die Klaviersonate op. 106, B-dur, nach Friedrich von Schillers „Jungfrau von Orleans“	98
Nachwort	114

Einleitung

In seinen biographischen Notizen über Beethoven sagt Ferdinand Ries gelegentlich der Eroica: „Beethoven dachte sich bei seinen Compositionen oft einen bestimmten Gegenstand, obschon er über musikalische Malereien häufig lachte und schalt, besonders über kleinliche der Art.“

Czerny berichtet im vierten Bande seiner Klavierschule (2, 62): „Es ist gewiß, daß Beethoven sich zu vielen seiner schönsten Werke durch ähnliche, aus der Lektüre oder aus der eignen regen Phantasie geschöpfte Visionen und Bilder begeisterte, und daß wir den wahren Schlüssel zu seinen Compositionen und zu deren Vortrage nur durch die sichere Kenntnis dieser Umstände erhalten würden, wenn dieses noch überall möglich wäre.“

Von Anton Schindler erfahren wir: „Eines Tages, als ich dem Meister den tiefen Eindruck geschildert, den die Sonaten in d-moll und f-moll (op. 31 und 57) ... hervorgebracht, bat ich ihn, mir den Schlüssel zu diesen Sonaten zu geben“. Er erwiderte „Lesen Sie nur Shakespeares ‚Sturm‘. Dort also soll er zu finden sein. Aber an welcher Stelle? Frager: lese, rate und errate!“

Als Schindler um Aufklärung über das Largo der D-dur-Sonate op. 10 Nr. 3 bat, äußerte Beethoven sich dahin: „daß die Zeit, in welcher er die meisten Sonaten geschrieben, poetischer (sinniger) gewesen als die gegenwärtige, daher Angaben der Idee nicht notwendig waren. Jedermann, fuhr er fort, fühlte aus diesem Largo den geschilderten Seelenzustand eines Melancholischen heraus mit allen den verschiedenen Nuancen von Licht und Schatten im Bilde der Melancholie, so wie jedermann in den Sonaten op. 14 den Streit zwischen zwei Prinzipien in dialogischer Form erkannt hat, ohne Aufschrift usw.“

Zwar meint Schindler, Beethoven habe sich gegen „Auslegungen in Manier der modernen Beethoven-Ausleger“ (d. h. um 1825) erklärt, fügt jedoch sofort hinzu: „An Andeutungen, zuweilen flüchtig hingeworfen, zuweilen aber tiefer in die Sache eingehend, hatte er es bekanntlich zu keiner Zeit, in und außerhalb seinem Kreise fehlen lassen, wenn Veranlassung gegeben war. Witzige, sarkastische Köpfe, wie unser Tondichter, lassen oft Äußerungen fallen, die den betr. Gegenstand richtig charakterisieren, die sie aber dennoch mit Bedacht der Publizität nicht preisgeben möchten, weil dies zu Konsequenzen führen könnte, deren Folgen allgemein hin wenig Vorteil brächten ... Ob er solche Überschriften wirklich der Öffentlichkeit übergeben haben würde, wie er sie im Freundeskreis ausgesprochen, steht dahin ... Mit Grund sagt also Czerny, der langjährige Beobachter des großen Meisters, daß dieser wohl begriffen, wie die Musik nicht immer von den Hörern unbefangen gefühlt werde, wenn ein bestimmt ausgesprochener Zweck [Programm] deren Einbildungskraft schon voraus fesselt. Es würde darum wohl schwere Bedenken bei der

beabsichtigten Angabe der Leit-Idee gekostet haben. Jedoch nicht unwahrscheinlich, daß dieselben bei einigen Werken, oder nur Sätzen, sich hätten besiegen lassen. Immerhin bleibt es zu bedauern, daß von dem Beabsichtigten nichts zur That geworden.“

Die Beethoven nahestehenden Männer waren mithin überzeugt, daß seine Kompositionen verschwiegene Programme enthielten, zu denen es eines besonderen Schlüssels bedürfe. Auch andere glaubten das. Liszt schrieb 1837 an George Sand: „Ist es nicht zu beklagen, daß Beethoven, den zu verstehen so schwer ist und über dessen Intentionen man so schwer zur Einigung gelangt, nicht summarisch den Grundgedanken einiger seiner großen Werke nebst den hauptsächlichsten Modifikationen dieses Gedankens angegeben hat?“ Noch zu Beethovens Lebzeiten suchte ein gewisser K. Fr. Ebers (in der Zeitschrift „Caecilia“ 1825, S. 271) durch eine Auslegung der 7. Symphonie den Meister zur Preisgabe seiner Ansichten anzureizen. In den dreißiger Jahren häufen sich die Deutungsversuche, an denen kein Geringerer wie Robert Schumann — im dritten „Schwärmbrief“ des Jahres 1835 über die 7. Symphonie — sich beteiligt hat. Sie sind seitdem nie ganz abgerissen, haben aber im Laufe der Zeit eine andere Prägung bekommen. Während man in jener frühen, Beethoven noch nahestehenden Zeit mit aller Überzeugung am Vorhandensein wirklicher poetischer oder anderer Vorlagen festhielt und sich gelegentlich immer wieder auf die eine oder andere Äußerung Beethovens berief, kam man allmählich hiervon ab und geriet in jene unbestimmte und verwaschene Deutungsart, die auf Grund einer wilden, zufälligen, empirisch aufgerafften Psychologie die großen Werke in Bausch und Bogen als freigeschaffene „Seelengemälde“ auffaßte.

Was immer in den Sonaten, Quartetten und Symphonien an Musik begegnete, wurde unbekümmert als „Emanation“ des Genies im Sinne einer Art beständiger Selbstbefreiung von Affekten angesehen. Alle die ungeheuren Freuden und Leiden dieser Musik, von der geringsten Regung an bis zur anscheinenden Selbstzerfleischung, wurden aus dem Vorhandensein eines unerschöpflichen Reichtums an persönlichen Freude- und Leidenserlebnissen des Meisters erklärt. Wechselt das Tempo dreimal irgendwo zwischen Adagio und Allegro, so ist es dem Ausleger, „als habe er (Beethoven) sich ganz in träumendes Sinnen verloren und könne sich gar nicht wieder aufraffen“¹⁾. „Hier läßt der Komponist, dem das Herz ob des wiedererlangten Friedens hoch schwillt, in gebundenen Noten eine Weise ertönen, die so volles Glück, so warme Liebe zu allem, was ihn umgibt, atmet, daß . . .“. „ . . . Jetzt kehrt er in das tiefste Innere zurück. Da empfindet er wieder alles Weh, welches ihn drückt, seine ganze Hülfbedürftigkeit, alles Verlangen und Sehnen nach einem Glückszustand, der ihm gemäß ist.“ „Dem Meister schwebt das muntere Leben der Welt, wie er es äußerlich gewahrt, vor der Seele und er läßt es, wie er es in sich aufgenommen, an unserem Gemüte vorüberziehen.“ „Damit ist er zu sich selbst zurückgekehrt; ein leiser trüber Klagegesang öffnet sein Herz wieder und läßt ihn mit Sehnsucht nach verlorenem Glück schauen.“ „Er blickt wieder in sein trübes, finsternes Dasein, rafft

¹⁾ Dieses und die folgenden Zitate aus der Biographie von Thayer-Deiters(-Riemann), Bd V, 290 f., 323, II, 84.

sich dann aber zu männlichem, energischem Widerstande auf.“ „In den Dur-Stellen bricht die Liebe hervor, die ihn immer beseelte; das Ganze vielleicht in unglücklicher Liebe?“ Liest man diese und ähnliche in hundert Variationen wiederkehrenden Erklärungen, so muß man annehmen, Beethoven sei in jeder Sekunde seines Schaffens der bedauernswerte Spielball seiner fortwährend wechselnden persönlichen Affekte und Stimmungen gewesen, ein Mensch, der im Grunde nie aus dem Leiden herauskam, ein Gefühlskrüppel mit lauter verdrängten Komplexen, der nur an sich dachte, immer nur sich darstellte, alles nur auf sich bezog, überall nur seine Meinung über Welt, Menschheit, Schicksal, Gott und Firmament kundgab. Ein Mensch, der die Musik einfach aus sich herausschleuderte, weil sie in ihm vorhanden war und hinausdrängte — kurz ein Schöpfer „absoluter“, von allem Gegenständlichen und Zuständlichen weit abstehender Musik.

Dieser früher ganz unbekannte Begriff der „absoluten“ Musik — solcher also, die keine Leitidee im Sinne Schindlers und keinen Schlüssel kennt — ist erst mit der Romantik aufgekommen und hat das größte Unheil angerichtet. Ihr wurde auch Beethovens Schaffen verpflichtet. Und als die neudeutsche Schule mit ihrer neuen Art Programmusik auftrat, ging ein allgemeines Bestreben dahin, den großen Meister mit allen Mitteln vom Odium eines solchen Programmusikers fernzuhalten. Denn diese Art von Musik bekam bei vielen Ästhetikern einen verächtlichen Beigeschmack und verband sich mit der Vorstellung von Musik, die tief unter jener „absoluten“ stehe und von der nichts anderes als äußerliche Wirkung zu erwarten sei. So suchte man denn, da greifbare, gegenständliche Programme eine Verletzung Beethovenscher Hoheitsrechte bedeutet hätten, nach sog. „inneren“ Programmen. Unsere „Führer“, selbst die besten, sind voll davon und überbieten sich, wie gesagt, in einem wohlgemeinten Würfelspiel mit psychologischen Erklärungen. Sie sprechen von Trauer und Freude, von Tragik und Elegie, von Marschthematik und Tanzrhythmik, von leisen und lauten Übergängen, von diesen und jenen Durchführungen, vom Auftreten eines „neuen“ Themas, vom Aufgreifen eines früheren, von gewaltigen Crescendi, plötzlichen Pianos — kurz, sind unerschöpflich im Angeben von Entsprechungen von Musik und Seelenleben.

Bei aller Anerkennung der treuen, sorgfältigen Arbeit, die hier vielfach geleistet worden ist und Gutes fortgezeugt hat, muß eins gesagt werden: alle diese Deutungen schweben in der Atmosphäre einer gegenstandslosen Gedankenwelt und vermögen nur zu erläutern, was ein intelligenter Hörer mit beweglichem Innenleben und musikalischer Hochbildung sehr bald von selbst erkennen und empfinden wird. Es ist immer nur ein Aufzeigen dessen, was musikalisch vorgeht. Auf die Frage, warum dieses Thema gerade so, jenes zweite dagegen so, warum hier ein plötzlicher Leidenchaftssturm, ein trostloses Zurücksinken, dort ein Aufjubeln, ein Zittern, ein Dahinjagen stattfindet, — auf diese Frage bleibt die hermeneutische Analyse dieser Art die Antwort schuldig, ganz zu schweigen von jenen amüsich sich geberdenden Untersuchungen, die die Größe Beethovens auf geheimnisvolle formale Spekulationen zurückführen wollen.

Daß wir Beethoven künftig von einer anderen Seite aus werden nahen müssen, nämlich von jener, die Ries, Czerny und Schindler angedeutet haben, hat sich mir

als feste Überzeugung aufgedrängt. Worte wie die folgenden von Czerny werden wir mit neuer Aufmerksamkeit lesen und in ihnen mehr als eine flüchtig hingeworfene Randbemerkung sehen dürfen. Über das Adagio der Sonate op. 2 Nr. 3 sagt Czerny (IV, 38)¹⁾:

„In diesem Adagio entwickelt sich bereits die romantische Richtung, durch die Beethoven später eine CompositionsGattung erschuf, in der die Instrumentalmusik sich bis zur Malerei und Poesie steigerte. Es ist nicht mehr bloß der Ausdruck von Gefühlen, was man hört, man **sieht** Gemälde, man **hört** die Erzählung von Begebenheiten. Aber dabei bleibt das Tonstück, auch als Musik (!), immer schön und ungezwungen, und jene Wirkungen werden immer in den Grenzen der regelmäßigen Form und konsequenten Durchführung erreicht.“

Was im folgenden an neuen Deutungen versucht worden ist, steht unter dem Motto dieser Sätze Czernys, wenn sie auch nicht von ihnen hervorgerufen worden sind. Ob ich die Unbescheidenheit so weit treiben darf zu behaupten, wenigstens zu einigen der großen Werke Beethovens den „Schlüssel“ gefunden zu haben, muß ich dem allgemeinen Urteil überlassen. Die von mir an drei Symphonien erprobte Methode, die musikalische Gestalt der Werke zu einem in ihr real gewordenen bestimmten Programm in Beziehung zu setzen²⁾, habe ich nunmehr bei der Untersuchung mehrerer Streichquartette und Klaviersonaten erneut angewandt und bin zu den in diesen Blättern mitgeteilten überraschenden Ergebnissen gekommen. Ich übergebe sie der Öffentlichkeit im Bewußtsein des Gelingens einer Entdeckung, die nicht ohne erhebliche Folgen auf unsere Stellung zu Beethovens Künstlertum und Geistigkeit sein wird. Und dies nicht nur im Sinne kunstgeschichtlicher Erkenntnis, sondern auch hinsichtlich des Vortrags dieser Kompositionen. Denn es ist — wie schon Czerny hervorhob — selbstverständlich, daß uns mit dem Erschließen der poetischen „Visionen und Bilder“, die Beethoven vor sich sah, auch ein Schlüssel für den sinngemäßen Vortrag in die Hand gedrückt wird. Sie werden außerdem zu einer Revision unserer Begriffe über „absolute“ und „Programm Musik“ zwingen und vielleicht zu einer Ästhetik führen, die vom Wesen musikalischer Gestaltungskraft anders denkt als die bisherige³⁾.

Indessen ist es nicht meine Absicht, bereits an dieser Stelle ästhetische Einsichten vorweg zu nehmen. Nur eins sei den Analysen als notwendige Vorbemerkung vorangeschickt. Zunächst die Aufforderung, jedes althergebrachte Vorurteil gegen das Wort „Programm“ in sich zu unterdrücken und es in jenem Sinne zu verstehen, in dem es Beethoven selbst verstanden wissen wollte, als er zu Schindler sagte:

¹⁾ Die beiden fettgedruckten Worte „sieht“ und „hört“ von ihm selbst im Druck hervorgehoben.

²⁾ „Die Eroica eine Homer-Symphonie Beethovens?“ im Beethovenjahrbuch 1934. „Zur Sinndeutung der 4. und 5. Symphonie Beethovens“ (als Schiller- und als Revolutions-symphonie) im Februarheft 1934 der „Zeitschrift für Musikwissenschaft“.

³⁾ Zu den wenigen, die bei der Deutung von Musik immer zunächst nach den geistigen Hintergründen einer Komposition gefragt und geforscht haben, gehört mein Freund und Studiengenosse Alfred Heuß.

„Lesen Sie Shakespeares ‚Sturm‘!“ Zwar wird sich zeigen, daß Beethoven seinen Programmen aufs allergetreueste gefolgt ist — so, wie nur irgend einer der oft verdächtigten neudeutschen Musiker, — daß er aber das, was gegenständlich an diesem Programm ist, in eine ideale Sphäre versetzt hat, die nur innerlich völlig gleich Gestimmten zugänglich ist. Es wäre übel gehandelt, Beethovens Musik mit Shakespeare in der Hand zu verfolgen und die naive Freude des Laien am „Herauserkennen“ des Gegenstandes als Zweck und Ziel zu nehmen. Vielmehr fordert der große Meister vom Hörer, daß er die Dichtungen nicht nur als selbstverständliches Bildungsgut beherrsche, sondern sie auch mit derselben glühenden Anteilnahme in sich erlebe, in der er selbst sich befand, als er seine Phantasie an ihnen entzündete. Das mag nicht jedem leicht werden, da Shakespeare und seine Ideenwelt der heutigen Generation innerlich ferner stehen als der Zeit Beethovens. Diese Zeit war so glücklich, die ersten wahrhaft großen deutschen Übersetzungen des Dichters zu erhalten und somit vor Erlebnissen von unbeschreiblicher Eindruckskraft zu stehen. Wir wissen, wie der Sturm und Drang, wie Schiller, wie Goethe, wie die deutsche Schauspielkunst von ihnen berührt wurden. Nun tritt auch Beethoven zu den Zeugen dieser Bewegung.

Die im folgenden geübte analytische Methode weicht von der bisherigen in zwei Punkten ab.

Erstens: sie bleibt nicht bei der bloßen Affektdeutung des Thematischen stehen — was immer nur zum Aufrollen eines ganz allgemeinen, hypothetischen „Seelenvorgangs“ führen kann —, sondern schreitet zur Klärung der Frage fort, auf Grund welcher Logik diese motivischen und thematischen Affektbestandteile gerade so und nicht anders angeordnet, gerade diese und keine andere Verbindung eingegangen sind. Was wir gemeinhin „musikalische Logik“ nennen, reicht dazu nicht aus, weil diese es nur mit den „tönend bewegten Formen“ selbst, d. h. mit der Gesetzmäßigkeit der funktionalen Beziehungen am fertigen Tonwerk zu tun hat. Um die Logik des Schaffensvorgangs zu begreifen, muß ein neues Bezugssystem gefunden werden. Ich möchte es als „Logik der musikalischen Einfälle“ bezeichnen, wobei unter „Einfall“ nicht nur (im engeren Sinne) ein Motiv, ein Thema, ein Rhythmus, eine harmonische Wendung zu verstehen ist, sondern ebenso die Themenverbindung, die Satzgliederung, die Aufstellung von Kontrasten, kurz die ganze eigentümliche und bis in die Einzelheiten hinabgreifende Anlage eines Werkes überhaupt.

Als musikalisch Qualitatives ist der Einfall jederzeit Geschenk von oben, er muß „sich einstellen“; ich kann mir kein Motiv, kein Thema ohne weiteres „aus den Rippen schneiden“. Aber ich habe — als schöpferische Potenz — es durchaus in meiner Macht, das geistige Wesen dieses Einfalls im voraus zu bestimmen. Kommt mir z. B. der Gedanke, an einer gewissen Stelle die Geste des Flehens anzubringen, so wird, wenn diese Richtung einmal gegeben ist, der musikalische Einfall, also das entsprechende Tonbild, als Ergebnis meiner Tonphantasie auf dem Fuße folgen. Dieser Vorgang ist rätselhaft und unergründlich. Nicht so der erste, ohne den kein Opernkomponist eine Zeile schreiben könnte. Es muß, wenn nicht Planlosigkeit oder Antilogik als Parole ausgegeben wird, festzustellen sein, warum Beethoven an jener Stelle die flehende Tonfigur x in die Feder floß, warum ihm gleich darauf der Einfall y

einer abwehrenden, zustimmenden, zornigen oder gesteigert flehenden Geste kam, warum er den Tonzug z gewaltsam abbrechen, eine Generalpause eintreten, ein tobendes Orchestertutti folgen ließ. So baut sich von selbst eine Logik der musikalischen Einfälle auf, eben jene, die wir in den Analysen unten weiter verfolgen werden. Und zwar ist es Beethoven selbst, der uns die Gesetze dieser Logik, oder besser: seiner Logik diktiert. Denn wenn es natürlich auch hier nicht etwa verschiedene Logiken gibt, so ist doch die Handhabung ihrer Grundbegriffe und ihre Anwendung tief im Personalen eines jeden großen Meisters verankert. Innerhalb des Personal-typus Beethoven ist sie von solcher Klarheit und zwingenden Überzeugungskraft, daß wir sie — noch weiter fortgeschritten — mit der grammatischen oder mathematischen Logik werden vergleichen dürfen.

Zweitens: Unsere Methode setzt zwar die Deutung der Beethovenschen Affektsprache voraus, d. h. ein Bewußtwerden jener inneren Seelenbezogenheit, über deren begriffliche Wiedergabe die Sprache nicht Herrin ist, das aber gleichwohl errungen werden muß und errungen werden kann. Aber sie geht darüber hinaus und stützt sich auf die Annahme, daß — ebenso wie bei Seb. Bach — Beethovens musikalische Sprachelemente nicht nur einseitig als bloße Affektsymbole, sondern zugleich als Symbole bestimmter innerlich geschauter Bilder, Gesten, Bewegungsvorgänge, Situationen, Handlungsformen u. dergl. aufzufassen sind. Es liegt die Überzeugung zugrunde, daß Beethovens Geistigkeit die innere, nicht-gegenständliche Welt des Seelischen und die äußere, gegenständliche Welt der Erscheinungen gleichmäßig umfaßte, indem er das Wesen der einen im Wesen der andern widergespiegelt fand. Wird diese Tatsache anerkannt und mit allen ihren Folgen bedacht, so bekommt das geistige Bild Beethovens, wie es uns bisher erschienen, eine mächtige Steigerung nach der Richtung des Universalen hin. Wir erhalten das Recht, nicht nur, wie bisher, die eine der Welten, sondern beide, teils zugleich, teils in Wechselwirkung in seiner Musik zu erkennen und anzuschauen. Gestalten sind ihm zu Affekten, Affekte zu Gestalten geworden, und das bunte Vielerlei menschlicher Irrungen und Wirrungen, wie er es z. B. bei Shakespeare fand, lebt in seinen Sonaten und Quartetten mit Bildern von erstaunlicher Plastik. Alles wird darauf ankommen, zu ergründen, bis in welche Tiefen des musikalischen Denkens und Empfindens diese Gleichsetzung beider Welten bei Beethoven hinabreicht. Wir denken dabei an Schopenhauer, der schrieb: „Da es inzwischen derselbe Wille ist, der sich sowohl in den Ideen als in der Musik, nur in jedem von beiden auf ganz verschiedene Weise, objektiviert, so muß, zwar durchaus keine unmittelbare Ähnlichkeit, aber doch ein Parallelismus, eine Analogie sein zwischen der Musik und zwischen den Ideen, deren Erscheinung in der Vielheit und Unvollkommenheit die sichtbare Welt ist.“

Das führt uns heraus aus der unbestimmten, sich in ewigem Zirkeltanz bewegenden pseudopsychologischen Beethovendeutung früherer Jahrzehnte, führt uns zu einem Beethoven, der seine Inspirationen nicht abseits, in einem Reiche eingebildeter persönlicher Leiden und Schmerzen holte, sondern mit beiden Füßen auf fester Erde stand, dem Dichter und dem bildenden Künstler gleich. Wir kommen zu einer Auffassung, die nicht nur als natürlich und selbstverständlich zu gelten hat, sondern wohl überhaupt und bis zur Stunde von allen unseren großen deutschen Meistern

vertreten worden ist. Mag es Beethovenverehrrern älterer Richtung schwer fallen, sich zu dieser erweiterten und vertieften Anschauung zu bekehren, vielleicht, weil sie glauben, des Meisters beinahe schon mythisch gewordener Strahlenkranz möchte dadurch eine Trübung nach dem Irdischen hin erfahren — ihnen sei ein Wort des ahnungsvollen Robert Schumann entgegengehalten: „Am meisten jedoch zuckt es mir in den Fingerspitzen, wenn einige behaupten, Beethoven habe sich in seinen Symphonien stets den größten Sentiments hingegeben, den höchsten Gedanken über Gott, Unsterblichkeit und Sternenlauf, während der genialische Mensch allerdings mit der Blütenkrone nach dem Himmel zeigt, die Wurzeln jedoch in seiner geliebten Erde ausbreitet.“

Dem Vorwurf der Willkürlichkeit und Unverbindlichkeit hoffen diese Deutungen schon dadurch zu entgehen, daß sie, wie sich zeigen wird, in strengem Anschluß an die Dichtung stattfinden. Und zwar sind sie nicht, wie das sonst gelegentlich geschehen, auf Grund bloßen gefühlsmäßigen Dafürhaltens mit dieser in Verbindung gebracht, sondern zwangsläufig aus ihr entwickelt. Ein Zweifel, ob wirklich der richtige Schlüssel gefunden ist oder ob außer der angegebenen Deutung nicht noch eine andere möglich sei, wird jedesmal von der Musik selbst zerstreut. Unsere Deutungen treten mit dem Anspruch auf, zum ersten Male das von Beethoven geübte Prinzip der Anlehnung an poetische Vorbilder festgestellt und nachgewiesen zu haben. Schon das eine spricht für sie: daß dieses Prinzip durch alle hier behandelten Kompositionen — aus nicht weniger als 26 Schaffensjahren Beethovens — als das unverändert gleiche feststellbar ist. Es mögen sich hier und da andere Formulierungen ebenso treffend, ja noch treffender erweisen, — am wesentlichen wird sich nichts ändern, da, wie gesagt, der Ausleger, sobald er einmal den Schlüssel gefunden, zwangsläufig auf alles übrige hingewiesen wird.

Über die Art meiner Heuristik selbst gedenke ich an anderer Stelle zu berichten. Nur so viel sei gesagt, daß sie auf Grund einer genauen Analyse der musikalischen Tatsachen zunächst ein gewisses hypothetisches Programm gewinnt, dessen Farben und Konturen anfangs zwar noch mehrdeutig sind, dessen Bestimmtheit in entscheidenden Punkten aber gewöhnlich schon so groß ist, daß nur ein ganz enger Kreis von begrifflich angebbaren realen Beziehungen übrig bleibt. Diese dann mit außerhalb gegebenen poetischen oder poetisch gesehenen Tatbeständen zu identifizieren, ist Aufgabe bloßen Spürsinns. Hinzu kommen allerdings gewisse innere Erfahrungen, die nur im Laufe der Beschäftigung mit diesem Gegenstand selbst zu erwerben sind. Sie betreffen die ganze Art und Weise, wie Beethoven sich inspirieren ließ. Wir dürfen hoffen, in diesem Punkte in Zukunft dem Ziele immer näher zu kommen. Ich glaube, daß schon in den folgenden Deutungen nichts mehr enthalten ist, was nicht unmittelbar aus den Dichtungen abgelesen werden kann, und daß nur solches darin vorkommt, was der ganzen geistigen Haltung der Beethovenschen Persönlichkeit angemessen ist. Immer nämlich ist eins vorausgesetzt¹⁾: daß dem Zusammenfallen von Dichtung und Musik mit jener Zwanglosigkeit, Selbstverständlichkeit und

¹⁾ Es sei mir erlaubt, diese Worte aus meinem obengenannten Beitrag in der Zeitschrift für Musikwissenschaft (16, 67) zu wiederholen.

Überzeugungskraft entsprochen wird, die allein das Verhältnis einleuchtend macht. Sobald zwang- und drangvolle Konstruktion erforderlich wird oder Verbindungen aus Bezirken herangeholt werden, die der Geisteshaltung Beethovens oder seines Zeitalters widerstreiten, führt die Deutung abseits und wird zur unwissenschaftlichen Spielerei. Hiervor sich zu hüten, ist erstes Gesetz. Und damit wird dieser Zweig der Hermeneutik, besser: des „Schlüsselsuchens“, zu einer dem Dilettantismus verschlossenen ernstesten wissenschaftlichen Angelegenheit, über deren Verantwortlichkeit sich niemand täuschen darf.

Die folgenden Analysen verzichten auf jede handwerkliche und formtechnische Erläuterung. Sie gehen in der Andeutung immer nur so weit, als es zum Erkennen der Sinnzusammenhänge erforderlich ist. Auch im Nachweisen der programmatischen Charakteristik möchten sie, selbst wo dies möglich gewesen wäre, eine bestimmte Grenze nicht überschreiten. Sie rechnen mit Lesern, die den musikalischen Gehalt längst kennen und die Phantasie besitzen, ihn mühelos in die neuen Zusammenhänge hineinzudenken. Dabei ist die Worterklärung jederzeit nur ein schwaches Mittel der Verständigung. Es wird darauf ankommen, das Gesagte lediglich als äußeren Anstoß zu nehmen und dafür seinen Sinn als das wesentliche zu betrachten. Denn da es sich weder um sogenannte Tonmalerei, noch um Bühnenmusik handelt, vielmehr alles ins Bereich einer hohen, erhabenen Symbolik gestellt ist, so wird alles Verstehen vom Erfassen dieser Sinnbildhaftigkeit abhängen. Die ganze Bemühung zielt ja überhaupt nicht darauf, dem Hörer das Programm aufzunütigen und ihn in irgendeiner Weise zu dessen Vorstellung zu zwingen. Sie ist zunächst, um es noch einmal zu sagen, eine rein wissenschaftliche Angelegenheit; sie will einfach den Tatbestand aufdecken, der bei der Entstehung der Werke im Kopfe Beethovens eine Rolle gespielt hat. Jedem bleibt freigestellt, die Ergebnisse anzunehmen oder sie, als für den eigenen Bedarf unerheblich, unberücksichtigt zu lassen. Nicht stichhaltig wäre auch der Einwand: was Beethoven sich „gedacht“ hat, gehe uns nichts an; sonst würde er selbst dazu gesprochen haben. Denn es läßt sich bis zu einem hohen Grade wahrscheinlich machen, warum er über seine Programme so hartnäckig geschwiegen hat. Darüber wird bei einer anderen Gelegenheit ausführlicher zu sprechen sein. Im wesentlichen, wenn auch nicht allein, war es die Sorge, mißverstanden und unter die gerade zwischen 1790 und 1820 in größerer Zahl auftauchenden, billige Lorbeeren erntenden „Tonmaler“ gerechnet zu werden¹⁾. Hätte er doch am liebsten auch die Schlüsselworte zu den einzelnen Sätzen der Pastoralsymphonie unterdrückt. Erinnern wir uns der allerersten der Überschriften, die er dieser Symphonie als Zusatz mitgeben wollte²⁾:

man überläßt es dem Zuhörer, die Situationen auszufinden
so haben wir aus Beethovens eigenem Munde die Rechtfertigung unseres Unterfangens, auch andere seiner Werke entsprechend zu deuten.

¹⁾ Vgl. hierzu A. Sandbergers beide Aufsätze „Zu den geschichtlichen Voraussetzungen der Pastoralsinfonie“ und „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“ in seinen gesammelten „Beethoven-Aufsätzen“, München 1924.

²⁾ In einem Skizzenbuch des Jahres 1808; s. Nottebohm, Beethoveniana II, S. 375.

Für den Augenblick ist nur dies zu sagen: wir stehen erst am Anfang einer wissenschaftlichen Ergründung der Beethovenschen Tonsprache und ihrer Symbolik. Daß sie ergründbar ist, zeigt sich bereits jetzt. Und so wird es zur Aufgabe künftiger Forschung, den Problemkreis „Beethoven“ in einer neuen, gewaltigen Ausdehnung auf ihre Fahnen zu schreiben. Sie ist insofern unaufschiebbar, weil die verhältnismäßig große Nähe, in der wir heute noch zu ihm stehen, noch manche unmittelbare Gefühlserkenntnis möglich macht, die einer späteren Generation bereits dunkler und unverständlicher geworden sein kann und dann schwerer ableitbar ist.

Beethoven besaß nach Schindlers Bericht die Werke Shakespeares in der Übersetzung von Johann Joachim Eschenburg, die in 12 Bänden 1775-77 in Zürich erschienen war. „Die meisten Bände waren von sichtbaren Spuren fleißiger Lektüre so angefüllt, wie es die Odyssee, der westöstliche Divan und Sturms Betrachtungen der Werke Gottes aufweisen. Von der Schlegelschen Übersetzung des großen Briten¹⁾ wollte er durchaus nichts wissen. Er erklärte sie für steif, gezwungen und stellenweise zu abweichend, was er bloß aus dem Vergleiche mit Eschenburg schließen konnte.“ Im folgenden führe ich daher die Personennamen und Zitate nur nach Eschenburg an²⁾.

In Wien waren damals fast alle bedeutenden Dramen des Dichters zu hören. Man gab sie meist in der Bearbeitung des großen Friedrich Ludwig Schröder (1744 bis 1816), der mit der Hamburger Hamletaufführung vom Jahre 1776 Shakespeare überhaupt erst für die deutsche Bühne entdeckt hatte. Außer ihm glänzten als Shakespearearsteller teils im Burgtheater, teils im Theater an der Wien Friedr. Wilh. Ziegler, E. C. Solbrig, Maximilian Korn (seit 1802) und Heinrich Anschütz (seit 1820)³⁾. Sie alle, dazu eine Reihe bedeutender Schauspielerinnen, mag Beethoven oft gehört und bewundert haben. Vieles, was in seinen Shakespeare-Kompositionen steht, scheint unmittelbar vom Bühnenerlebnis her angeregt worden zu sein.

Dem großen Shakespeare-Zyklus von 5 Streichquartetten und 8 Klaviersonaten füge ich schließlich noch die Deutung des größten Beethovenschen Sonatenwerks für Klavier an: der sog. Hammerklaviersonate B-dur op. 106. Sie soll zeigen, daß sich seine Schaffensweise auch anderen Dichtern gegenüber — diesmal Friedrich von Schiller — gleichgeblieben ist.

¹⁾ Von ihr waren in den Jahren 1797—1810 siebzehn Dramen herausgekommen.

²⁾ Eine Numerierung der Takte ist zur bequemen Verständigung unbedingt erforderlich. Sie geschieht durchlaufend für jeden Satz, und zwar so, daß auch bei Wiederholungen die Takte mechanisch über das Wiederholungszeichen hinweg weitergezählt werden. Die ausgezeichneten Vorbemerkungen von Wilh. Altmann zu den Quartetten in der Kleinen Partiturausgabe von E. Eulenburg geben über Entstehungszeit und Erstdrucke Auskunft. Zu eigenen Randbemerkungen eignet sich die größere vierbändige Ausgabe der Streichquartette der Edition Peters.

³⁾ Wilh. Widmann, Hamlets Bühnenlaufbahn, Leipzig 1931, S. 202 ff.

Das Streichquartett Es-dur, op. 74

Nach Mitteilung Karl Amendas (vgl. Deiters-Riemann II 2, S. 186) hat Beethoven sich das Adagio des F-dur-Streichquartetts op. 18 Nr. 1 (1799) als Abschiedsszene zweier Liebenden gedacht und dabei die Szene im Grabgewölbe aus Romeo und Julia vor Augen gehabt. Dieser Satz ist tatsächlich wie ein idealer Dialog im Sinne von Rede und Gegenrede und einem Ineinandergreifen der Stimmen angelegt. In einer frühen Skizze dazu (Nottebohm, Beethoveniana II, S. 485) finden sich über einer aus abgebrochenen Sechzehnteln bestehenden Schlußphrase sogar die hinweisenden Worte „les derniers soupirs“. Als eigentliche Romeo-Musik aber ist er schon deshalb nicht anzusehen, weil ein solcher Dialog an jener Stelle bei Shakespeare überhaupt nicht vorkommt: Romeo stirbt, bevor Julia erwacht. Die Szene wird also nur insofern anregend gewesen sein, als sie die tiefe Schwermut dieser Musik bestimmt hat.

Die Poesie des Trauerspiels hat aber Beethoven nicht losgelassen. Nach zehn Jahren (1809) tritt er aufs neue heran und widmet ihm das ganze Quartett op. 74, indem er ihm vier der Musik zugängliche Szenen entnimmt. Es sind diese:

1. Satz. Poco Adagio. Allegro. 2. Akt, 2. Szene. Nachtstimmung in Capulets Garten. Romeo am Fenster Julias. Zwiegespräch und Liebesschwüre. Romeo entfernt sich.
2. Satz. Adagio, ma non troppo. 3. Akt, 5. Szene. Balkonszene. Gespräch der Liebenden. Abschied Romeos.
3. Satz. Presto. Fortsetzung der vorigen Szene. Der empörte Capulet tritt auf; Vorwürfe an Julia; deren Bitten. Die geschwätzigte Wärterin.
4. Satz. Allegretto con Variazioni. 5. Akt, 3. Szene. Im Grabgewölbe. Paris an der Gruft Julias. Ebenso Romeo. Zweikampf. Romeos Entschluß zu sterben; sein Tod.

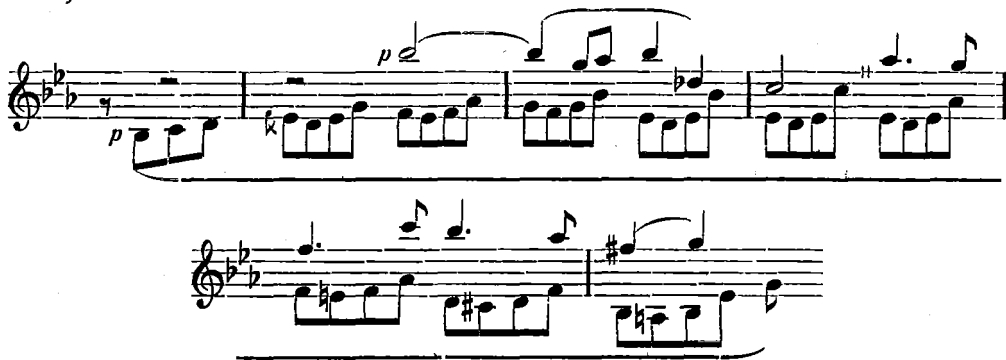
Erster Satz: Poco Adagio C; Allegro C

Das Adagio führt mitten hinein in die traumhafte Stimmung des ersten Gesprächs der Liebenden in Capulets Garten. Was der Dichter nur im Verlauf längerer Satzperioden wiedergeben konnte: die aus tiefster Verschwiegenheit des Herzens aufkeimende Sehnsucht Romeos, das Schmerzlich-Wonnevolle, Bitter-Süße der Gefühle, die atemlose Spannung des in Seligkeit Entrückten, vermag Beethoven infolge der Unmittelbarkeit der musikalischen Sprache in zwei Dutzend Takte zusammenzudrängen. Gleich Wagners Tristanvorspiel, das hiermit einen unerwarteten Vorgänger erhält, geben sie das Bild des Wogens und Schwankens widerstrebender Gefühle eines liebenden Herzens. Aber es ist zunächst alles in Halbdunkel getaucht (*sotto voce*) und voll keuschester Zurückhaltung.

Romeo lauscht im Selbstgespräch an Julias Fenster, während sie selbst, von ihm unbemerkt, oben erscheint:

Geh auf, schöne Sonne, und tödte die neidische Mondgöttin, die schon ganz bleich und krank vor Verdruss ist, daß du, ihr Mädchen, weit schöner bist als sie! . . . O! es ist meine Geliebte! O! wüßte sie's, daß sie es ist! — Sie spricht, und doch sagt sie nichts — Was macht das? — Ihr Auge redet; ich will ihm antworten — Ich bin zu voreilig; es redet nicht mit mir . . .

In das zarte Fragen, Bitten, Seufzen klingen zweimal Rufe wie „Ach!“ oder „Oh!“ Oder sind es Andeutungen von Julias Worten von oben: „Weh mir!“ und „O! Romeo! Romeo!“? Des Lauschers Spannung erhöht sich, ja wird (18 ff.) unerträglich bis zu dem Augenblick, wo die Geliebte sich zeigt und der Schleier der Zurückhaltung fällt: das Allegro beginnt. Die aufjauchzenden Akkorde sind eine Umbildung des schwermütigen Motivs am Anfang des Adagios, — dort elegische Frage, hier jubelnde Antwort. Aber sofort fällt die Musik wieder in die heimliche Stille zurück. Das Hauptthema, aus Tonsymbolen der Zärtlichkeit und Zuversicht bestehend, blüht auf:



und wird, wie alles in diesem Satze, doppelt vorgetragen, d. h. vom Munde des einen in den Mund des andern übernommen¹⁾.

Die nun folgende berühmte „Harfenmusik“ (35 ff.), die dem Quartett den bei Liebhabern bekannten Namen gegeben hat, ist nichts anderes als eine unbegreiflich schöne Auslegung der Worte Romeos:

Es ist meine Liebe, die mir bey meinem Namen ruft! — Welch einen Silberklang haben die Zungen der Verliebten des Nachts, gleich der sanften Musik für aufmerksame Ohren!²⁾

¹⁾ Es dürfte nicht ohne Interesse sein, zu erfahren, was die Biographie von Deiters-Riemann (III, 2, 1911, S. 169) zu diesem Allegrobeginn sagt. Es setze jetzt, heißt es, „ein so frisch sprudelndes thematisches Leben ein, daß man den in vollen Zügen Erquickung genießenden (!) Meister leibhaftig vor sich sieht, wie er in altgewohnter Weise durch Felder und Wälder (!) streift.“ Es ist übrigens ein grober Phrasierungsfehler, wenn man (ebenda) den 3. Takt des eben zitierten Themas als „Umkehrung“ des ersten Adagiotakts auffaßt. Denn zwischen c und as liegt ein sog. totes Intervall. — Meiner eigenen vor 24 Jahren vorgenommenen Deutung dieses Quartettsatzes (in „Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören“, Leipzig 1910, 4. Aufl. 1924) wird man Nachsicht und Gerechtigkeit widerfahren lassen.

²⁾ Schlegel übersetzt: Mein Leben ist's, das meinen Namen ruft,
Wie silbersüß tönt bei der Nacht die Stimme
Der Liebenden, gleich lieblicher Musik
Dem Ohr des Lauschers!

Kaum treffender war dieser Silberklang wiederzugeben als durch Nachahmung von Harfengeflüster. Und sofort erklären sich auch die beiden zweimal schroff herein-fahrenden Akkorde der Takte 43, 45. Es sind nicht etwa — hier unverständliche — Anwandlungen des sogenannten Beethovenschen Humors, sondern die nüchternen, die traumhafte Stimmung zerreißen den Worten „Fräulein! Fräulein!“ der aus dem Zimmer rufenden Wärterin, also etwas, das unmittelbar aus der Szene heraus zu verstehen ist. Wie fein gibt Beethoven die Überraschung der Liebenden und ihr Unbesorgtsein wieder, nachdem sie darin keine Gefahr erkennt.

Julia verschwindet auf Sekunden im Zimmer („Zu tausendmalen gute Nacht“), worauf Beethoven den drängenden Romeo („Tausendmal schlimmer für mich, da ich dein Licht entbehren muß!“) in fünf Takten ungestüm aufwallen läßt. Takt 58 sind die Liebenden wieder selig vereint. Die Durchführung gibt eine Fortsetzung des Zwiegesprächs, etwa von Julias Worten „St! Romeo! St!“ an. Beethoven folgt dem Dichter im Steigern der stürmischen Erregung; die Schwüre werden heißer, die Wünsche maßloser, die Sätze und Motive kürzer.

Romeo: Ich wollt' ich wäre dein Vogel.

Julia: Das wollt' ich auch, mein Theurer; nur fürcht' ich, ich würde dich durch zu vieles Lieblosen tödten — Gute Nacht, gute Nacht! Der Abschied ist ein so angenehmer Schmerz, daß ich dir so lange gute Nacht sagen werde, bis es Morgen ist.
(Sie geht weg.)

Alles Thematische erscheint auch hier sinnentsprechend doppelt, auch die Geste des Abschiednehmens, das Beethoven, Julias eben gehörter Übertreibung gemäß, sich unter bebenden Sechzehnteln über sechzehn Takte erstrecken läßt. Es verhallt bis zum Unhörbaren, und selbst als beide sich nicht mehr wahrnehmen, klingt noch der Silberton der „verliebten Zungen“ in ihrem Ohre nach. Welche Dichterkraft des Musikers war hier am Werke!

Damit ist der Augenblick der Reprise gekommen. Sie reicht bis Takt 205. Wir hören den ganzen ersten Teil des Satzes noch einmal. Aber der Meister dichtet noch weiter. Bei 205 ff. läßt er Romeos bereits in der Einsamkeit gesprochene Worte widertönen (*ppp*):

Schlummer wohne auf deinen Augen, Ruhe in deiner Brust! Möchte ich selbst Schlummer und Ruhe seyn, um sanft zu ruhen!

Er folgt ihm in das Dunkel der Nacht, blickt ihm ins Herz und sieht, wie Liebes-sehnen, Ungeduld und Leidenschaft in ihm wogen (222 ff.), — so lange wogen und kämpfen, bis (241 ff.) ihn Jubel übermannt und mit der Erinnerung an die Geliebte der Sturm des Inneren beschwichtigt ist.

Zweiter Satz: Adagio, ma non troppo, $\frac{3}{8}$

Julia in ihrem Zimmer, Romeo am Fenster, draußen Sommernacht:

Julia: Willst du schon gehn? Es ist noch nicht gleich vor Tage; es war die Nachtigall und nicht die Lerche, die vorhin dein scheues Ohr erschreckte . . .

Bis zum Auftreten der Wärterin vollzieht sich der Dialog bei Shakespeare in sechs

Reden und Gegenreden, die Beethoven in genau der gleichen Zahl in seiner Musik nachgebildet hat. Jedesmal antwortet Romeo auf Julias Worte, und zwar, wiederum genau nach des Dichters Willen, insofern von ihr unterschieden, als er dem freudigen Optimismus der Geliebten einen todestraurigen Pessimismus entgegenstellt. Über breite Flächen strömt die Fülle der Empfindung, abgelöst von allem Begrifflichen und Gleichnishaften, das der Dichter benötigte, um den Dialog im Schimmern zu erhalten.

Mit Julias herrlichem elegischen Thema in As-dur beginnt der Satz (I). Romeo entgegnet in as-moll (II; 25 ff.):

Romeo: ... Sieh, meine Theure, was für neidische Streifen dort im Osten die sich theilenden Wolken verbrämen. Die Kerzen der Nacht sind abgebrannt, und der fröhliche Tag steht auf den Zehen, auf den Spitzen der nebligten Berge. Ich muß gehn und leben, oder bleiben und sterben.

Dunkelheit lagert über diesen einer artikulierten Rede nachgebildeten Tönen. Die letzten Worte lassen sich den Schlußwendungen getreu unterlegen:



Drei *sf* bei Auftakten unterstreichen das aufzuckende Weh, und dem Gedanken ans Sterben folgen wehmütige Seufzer (*espressivo*). Unbefangen und belebend beginnt wieder Julias As-dur-Gesang (III):

Julia: Jenes Licht ist nicht Tageslicht, das weiß ich, ja ... Darum bleib noch ein wenig; du brauchst noch nicht zu gehen.

worauf Romeo (87 ff.) getröstet in freieren Tönen (IV; Des-dur) antwortet:

Man mag mich ergreifen; man mag mich zum Tode verurteilen; ich bin's zufrieden, wenn du es so haben willst. Ich will sagen, jenes Grau sey nicht des Morgens Auge ... Ich habe mehr Neigung zu bleiben, als zu gehn; der Tod mag kommen, ich eil' ihm entgegen; Julie will es so ...

Aber auch hier wieder ein Abfallen ins Traurige, Melancholische, wobei die Versetzung des Juliathemas nach as-moll (103 ff.) und die in der Fortissimowendung zum Ausdruck gebrachte Todesbereitschaft ergreifende psychologische Züge im Bilde Romeos bedeuten. Mit einem leisen Anflug von Spott und doch leuchtenden Auges sagt Julia (V; 115 ff.)

Julia: Es ist Tag; es ist Tag — Eile hinweg, fieh davon! Es ist die Lerche, die so aus dem Ton gekommen ist, so mißhellig und widerlich singt ... O! Geh, geh; es wird immer heller und heller.

Ihrer beweglichen, sprühenden Musik vermag Romeo abermals nur sein trauriges as-moll-Thema (VI; 139) entgegenzustellen:

Immer heller und heller? — Immer finstrier und finstrier werden unsere Leiden. Er kann es nicht einmal zu Ende führen; Seufzer ersticken seine Stimme: „der dürre

Gram trinkt unser Blut hinweg. Leb wohl, leb wohl!“ Dieses doppelte Lebewohl singt das Violoncell. Mit einem *morendo* klingt der Satz aus. Es ist unmöglich, die in ihm zur Erscheinung kommende Kongruenz von Musik und Dichtung als Spiel des Zufalls zu betrachten. Beides ist mit tiefer Überlegung in Form und Inhalt aufeinander eingestimmt.

Dritter Satz: Presto, $\frac{3}{4}$

Es war nicht ganz leicht, aus der Fortsetzung des Trauerspiels ein Ereignis herauszuschälen, das dem Tonsetzer die Möglichkeit eines das übliche Scherzo vertretenden Satzes geboten hätte. Beethoven löst die Aufgabe in überraschender und überzeugender Weise. Die Szene setzt sich fort. Nach einem Gespräch Julias mit ihrer Mutter tritt der Vater Capulet auf. Er will hören, ob die Tochter sich zur Vermählung mit dem jungen Paris bereit erklärt hat, findet sie aber wider Erwarten stolz abweisend und beginnt nun eine von Zorn funkelnde Strafpredigt.

Capulet: Was ist? was ist? — Vernünftlerin! Was soll das bedeuten? Stolz — und ich dank' Ihnen — und ich dank' Ihnen nicht — und doch nicht stolz! — Höre, Fräulein Schooßkind, schwatze mir da nicht viel von Dank und Stolz daher, sondern mache deine schöne Person gegen künftigen Donnerstag gefaßt, mit Paris in die Peterskirche zu gehen, oder ich will dich auf einer Schleife dahin schleppen. Schäme dich, du bleichsüchtiges Geschöpf! schäme dich, du garstiges Mädchen! du Talgesicht! . . .

Julia: Liebster Vater, ich bitte Sie auf meinen Knien, hören Sie mich nur auf Ein Wort gelassen an.

Capulet: Geh zum Henker, du Spitzbübin, du, du ungehorsames Geschöpf! . . . Schande über die Nichtswürdige!

Beethoven macht den von Shakespeare beabsichtigten Sprung in diese äußersten Gegensätze der Stimmung mit. Das Presto tobt in mächtigen Sprüngen daher, ungeberdig, fast roh. Der Vorgang wird mit Zittern von den Umstehenden wahrgenommen und gerät in Takt 16—33 auf Wendungen, die einer Drohung gleichkommen. Dem heftig gestikulierenden Vater wirft sich Julia verzweifelt mit atemlos hervorgestoßenen Bitten entgegen (43 ff.; p), und es sieht aus, als vermöchte sie den Zorn des Erregten wirklich zu besänftigen.

Da tritt die Wärterin mit ihrer plumpen und platten Lebensweisheit hervor. Julia hatte sie um Beistand, um Rat und Trost gebeten. Aber die Alte nimmt für den Vater Partei und plärrt ihre Rede daher:

Wärterin: Romeo ist verbannt; und ich wette Alles gegen Nichts, daß er nimmermehr das Herz haben wird, zurück zu kommen, und Anspruch auf Sie zu machen . . . Weil also die Umstände so beschaffen sind, so hielt ich's für das Beste, Sie heyraten den Grafen. O! er ist ein liebenswürdiger junger Herr! Romeo ist ein wahrer Wischlappen gegen ihn. Ein Adler, gnädiges Fräulein, hat kein so scharfes, so munteres, so schönes Auge, wie Paris hat . . .

Das Porträt dieses charakterlosen Weibsbildes, das sich eben noch als Vertraute des Herzensgeheimnisses ihrer Herrin aufgespielt, gibt Beethovens polterndes, hane-

büchernes „Più presto quasi prestissimo“. Die Frau stolpert daher, und was sie herausbringt, sind nur Nichtigkeiten¹⁾.

Die ganze Szene wiederholt sich, und mit einer Reprise des ersten Teils rundet Beethoven den Satz ab. Die Coda ist wohl als ein freies Ausschwingen des Affekts und gleichzeitig als musikalische Überleitung zum folgenden Satz zu verstehen.

Vierter Satz: Allegretto con Variazioni, 2/4

Beethoven springt nunmehr in den 5. Akt des Schauspiels und läßt sich von den Vorgängen der fünften Szene anregen. Daß er dabei mit Romeos Gifttrunk schließt, ohne Julias Erwachen und Liebestod mit hereinzunehmen, geschah wohl weniger im Gedenken an das d-moll-Adagio des op. 18 Nr. 1 als mit Rücksicht darauf, daß ein Satz, der die beiden Liebenden ein drittes Mal in enger Gemeinschaft gezeigt hätte, unter Wiederholungen einzelner Stimmungsmomente hätte leiden müssen. Aber auch ein breites Finale vermied er. Die Wahl der Variationenform überrascht freilich und könnte den oberflächlichen Betrachter am Weiterverfolgen des Programms irremachen. Doch waltete auch hierbei ein feines Gefühl für den inneren Zusammenhang. War nämlich Julias Erscheinen als dramatische Gestalt fernerhin ausgeschaltet, so mußte, da doch auch jetzt alles sich um sie bewegt, ein Mittel des Bezogenwerdens der Musik auf sie gefunden werden. Dazu dient Beethoven die Variation. Die Gedanken sowohl des jungen Grafen Paris, der die Gruft seiner Braut besucht, wie diejenigen Romeos kreisen um das Gleiche, und der Tod beider ist vom gleichen Schicksal herbeigeführt. Ein und dasselbe Thema, verschieden abgewandelt, konnte also zur Symbolisierung eines einheitlichen Vorgangs benutzt werden.

Das Thema selbst bezieht sich weder auf eine Person noch auf eine Handlung, sondern ist der einfache Ausdruck wehmütig-schmerzlicher, entsagender Stimmung. Man findet sie in den Worten erschöpft, die Paris an die tot scheinende Julia richtet:

Paris (indem er Blumen streut): Liebliche Blume! mit Blumen bestreu' ich dein Brautbette; dein theures Grab, das in seinem Umfange das vollkommenste Muster der Ewigkeit enthält. Schöne Julie, nun die Gespielin der Engel, nimm dies letzte Merkmal meiner Liebe von mir an, der dich im Leben verehrte, und nun, da du todt bist, dein Grab noch mit Lobsprüchen auf deine Leiche schmückt!

Paris, als er Geräusch hört, tritt beiseite. Romeo naht mit „Brecheisen und Haue“, um die Gruft Julias zu sprengen:

Du abscheulicher Schlund, du Rachen des Todes, der du das Kostbarste, was die Erde besaß, verschlungen hast, so zwing' ich deine morschen Kinnbacken, sich aufzuthun. (Er bricht die Gruft auf.)

Diese Gewalthandlung spiegelt sich in der 1. Variation (*sempre f e staccato*). Als Paris es bemerkt, tritt er hervor, reizt Romeo zum Zweikampf und fällt selbst als dessen Opfer. Das Rasen und Fechten der beiden Gegner drängt Beethoven in die

¹⁾ Eschenburg setzte hierzu eine aus dem Englischen (Steevens) genommene Anmerkung: „Der Charakter der Wärterin ist ein treffendes Gemälde solcher Leute, deren Handlungen keine Grundsätze zur Quelle haben. Sie ist ungetreu gegen das Vertrauen gewesen, das Capulet in sie gesetzt hat, und sucht nun das erste beste Mittel zu ergreifen, die Folgen ihrer vorhergegangnen Untreue abzuwehren.“ Es ist leicht möglich, daß diese Anmerkung Beethoven bestimmt hat, den Charakter der Wärterin so scharf herauszustellen.

3. Variation zusammen. Um jedoch nicht zwei Stücke erregten Inhalts hintereinander zu bringen, schiebt er die ruhige Variation Nr. 2 ein. Sie wird als seelenvolle Schilderung der hinter dem Gitter schlummernden Julia zu fassen sein:

Der Tod, der den Honig deines Athems einsog, hat noch keine Gewalt über deine Schönheit gehabt: du bist nicht überwältigt; noch schwebt die purpurne Fahne der Schönheit auf deinen Lippen und Wangen, und die blasse Flagge des Todes ist hier noch nicht aufgesteckt.

Zu weichen, gehaltenen Klängen der Außeninstrumente (*sempre dolce e p*) singt die Viola in Achtelbewegung ein unendlich wehmütiges Solo,— ein Stück Musik voll ähnlicher Rührung wie das Tonbild, das Beethoven später im Othello-Quartett (unten S. 27) an der Stelle bringt, wo der Mohr die schlummernde Desdemona zum letztenmal anspricht. Hier wie dort ist mit der Symbolik ruhigen Atmens unirdische Hoheit des Ausdrucks mitgetroffen, — ein Beispiel höchster Genialität, unangreifbar und unwiederholbar!

Romeo erkennt alsbald den erschlagenen jungen Rivalen, und tiefes Bedauern steigt in ihm auf:

O! gieb mir deine Hand, du, der mit mir in das Buch des zornigen Unglücks eingezeichnet wurde! Ich will dir ein siegreiches Grab gewähren — Bin Grab? — O! nein! eine Glorie, erschlagener Jüngling; denn hier liegt Julie; und ihre Schönheit macht dieß Gewölbe zu einem stark erleuchteten festlichen Saal. Tod, liege du hier, von einem Todten begraben! (Er legt den Paris in die Gruft.)

Die 4. Variation (*sempre p e dolce*) ist diesem Liebesdienst an dem gefallenem Jüngling gewidmet. Nun aber bäumt sich in Romeo selbst zum letztenmal die Lebenskraft auf:

Wie oft sind Leute noch aufgeräumt, wenn sie schon dem Tode ganz nahe sind! Das nennen ihre Wärter einen Blitz vor dem Tode. O! wie kann ich dieß einen Blitz nennen — Oh! meine Geliebte, mein Weib . . .

Dies gibt die 5. Variation wieder (*sempre f*). Es folgt die sechste und letzte. Ihr dumpfer Anfang verkündet die Katastrophe. Über bebenden Herzsschlägen zieht es wie eine letzte Erinnerung an schöne Stunden dahin, lautlos fast, wie eine Vision:

Ihr Augen, seht sie zum letztenmal! ihr Arme, nehmt eure letzte Umarmung! und ihr, meine Lippen, die Thüren des Athems, versiegelt mit einem rechtmäßigen Kusse dem wuchernden Tod eine immerwährende Verschreibung!

Es klingt — nach dem Doppelstrich — wie Abschiednehmen und (Takt 45 ff. des Satzes) wie ein letztes Lebewohl. Dennoch schließt Beethoven nicht sentimental, sondern heroisch, wie auch der Dichter es wollte. Die motivischen Verkleinerungen, das *accelerando* und das beendende Allegro entsprechen dem bei Shakespeare in sich überstürzende Bilder gefaßten Todestaumel des Sterbenden:

Du verzweifelnder Steuermann, lauf' itzt auf einmal mit meinem seekranken, müden Schiffe an die zerschmetternden Klippen! Hier ist Glück zu erwarten, wohin du dich auch verschlägst. (Er trinkt das Gift.) Dieß bring ich meiner Geliebten! — O! ehrlicher Apotheker, dein Trank wirkt geschwind. So, mit einem Kusse, sterb' ich. (Er stirbt.)

Beethoven ist seinem erhabenen Vorbilde bis zum Schlusse des tragischen Ausgangs gefolgt.

Das Streichquartett f-moll, op. 95

Das f-moll-Quartett entstand im Jahre 1810, bald nach der Vollendung der Egmontmusik, und ist dem Baron von Zmeskal gewidmet. Ich nehme als Vorlage für die Komposition den Othello Shakespeares in Anspruch.

Beethoven hätte dann in einunddemselben Jahre zwei große Trauerspielmusiken in Angriff genommen und vollendet. Die Folge der vier Sätze entspricht der Folge der betreffenden Szenen in der Dichtung, ein Prinzip, an dem Beethoven, wie sich ergibt, auch in anderen Fällen unverbrüchlich festgehalten hat. Indessen wählte er natürlich immer nur solche, die dramatische Höhepunkte bedeuteten und zugleich eine Transsubstantiation in Musik ermöglichten. An der äußeren Handlung konnte ihm nichts liegen. Alles ballt sich zu großen Charakterbildern und innerdramatischen Szenen zusammen, und vielleicht ist es, wie ich schon anderwärts hervorhob, die der Musik eingedrückte eiserne Logik der Charakter- und Situations-schilderung gewesen, die den Kompositionen auch durch den Schleier der Anonymität hindurch eine so ungeheure geistige Wirkungskraft mitgab. Jetzt, wo uns das Quartett als Othellomusik gegenübertritt, wird sich manches in dem düsteren f-moll-Stück mit doppelter Wucht ins Gemüt eingraben.

Folgende Szenen kommen in Betracht.

1. Satz. Allegro con brio. 4. Akt, 2. Szene. Othello und Desdemona; Othellos furchtbarer Leidenschaftsausbruch (in Schlegels Übersetzung beginnend: Desdemona: „Was wollt ihr, mein Gemahl?“; Othello „Komm, Täubchen, komm“).
2. Satz. Allegretto non troppo. 4. Akt, 3. Szene. Desdemona und Emilia im Gespräch, schwermütiges Lied der Desdemona.
3. Satz. Assai vivace. 5. Akt, 2. Szene. Othello im Schlafgemach vor der schlummernden Desdemona; Monolog; er küßt sie und weint.
4. Satz. Larghetto, Allegretto agitato, Allegro. Fortsetzung der vorigen Szene. Verzweiflung und Mord. Apotheose der Unschuld (von Beethoven hinzugegedichtet).

Erster Satz: Allegro con brio, **C**

Beethoven beginnt sein Quartett dort, wo Shakespeare das Theater zum ersten mal unter dem Ausbruch wahnsinniger Eifersucht des Helden erschauern läßt: mit der Szene Othellos und Desdemonas zu Beginn des 4. Aktes. Der Charakter des Dialogs ist auch musikalisch festgehalten und an dem Wechsel heftig hervorgestoßener und zart bittender Stellen erkennbar. Eschenburgs Übersetzung läßt das Gespräch folgendermaßen beginnen:

Desdemona: Was befehlen Sie, mein Gemahl?

Othello: Komm näher, mein Täubchen, ich bitte dich.

Desdemona: Was befehlen Sie?

Othello: Komm, schwöre drauf; verdamme dich selbst . . .

hiebe herabsausen: das Bild sinnloser Wut in erschütternder musikalischer Gestaltung. Wir stehen am Ende der düsteren Szene. Atemlos keucht Othello seine letzten Worte hervor (140ff.) und stürmt hinaus. Die Musik entläßt ihn mit den immer schwächer werdenden Wiederholungen seines Wutmotivs. In tiefer Resignation schließt der Satz.

Zweiter Satz: Allegretto, ma non troppo, 2/4

Desdemona und ihre Kammerfrau Emilia sind allein. Othello hat der Gattin barsch befohlen: „Geh den Augenblick zu Bette. Ich werde gleich wieder zurückkommen. Schicke deine Kammerfrau weg. Thu, was ich dir sage.“

Emilia hilft der Herrin beim Auskleiden. Schwüle liegt über ihrem Gespräch, tiefe Niedergeschlagenheit in den Worten, die Desdemona spricht.

Während Emilia hilfreich zur Hand geht, schweifen Desdemonas Gedanken traumverloren in die Ferne. Ein Stück der in höchstem Leid geistverwirrt werdenden Ophelia wird in ihr wach¹⁾. Sie stimmt ein schwermütiges Lied aus der Jugendzeit an:

Das arme Kind! sie saß, und sang,
An einem Baum saß sie.
Singt Weide, Weide, Weide!
Die Hand gelegt auf ihre Brust,
Den Kopf gestützt aufs Knie.
Singt Weide, Weide, Weide!

Diese Elegie enthält das Allegretto. Vier monotone Eingangstakte, vom Violoncell *mezza voce* vorgetragen, kennzeichnen die seelische Einsamkeit der Frau und zugleich den Balladencharakter des Gesangs. Einfach, aber voll süßer Wehmut, wie ein Volkslied klingt die von Dur nach Moll schwankende Weise:



und leises Schluchzen durchzieht die Melodie (18—21). So groß ist die Ergriffenheit der Singenden, daß sie dreimal abbricht, ohne den Schluß zu finden, dreimal aus unendlich bedrücktem Herzen heraus wieder einsetzt und erst dann in Hilflosigkeit endet²⁾.

¹⁾ Vgl. dazu deren Lied im Hamlet-Quartett op. 131, unten S. 59.

²⁾ Eschenburg hat bei dem Liedtext den jedesmal nach der zweiten Zeile wiederkehrenden Refrain „Singt Weide, Weide, Weide!“ weggelassen, weil, wie er in der Anmerkung hervorhebt, das deutsche Wort Weide „in dieser Wiederholung nicht den geschmeidigen Abfall wie das englische Willow, Willow, Willow, hat und die Beziehung des Laubes einer Weide auf die Andeutung der Betrübnis uns nicht geläufig ist“. Es hat indessen ganz den Anschein, als ob Beethoven, der mit dem Wesen englischer und schottischer Volksmusik von früher her vertraut war, mit dem oben erwähnten dreimaligen Hinausschieben des Schlusses dem schönen volkstümlichen Refrain dennoch hat Rechnung tragen wollen.

Aber das Lied selbst war nur gewaltsame Ablenkung. Shakespeare läßt den Dialog der Frauen weitergehen. Er spricht über Treue und Untreue der Frauen, über Gewissenszweifel, über Recht und Unrecht in der Welt, wobei Emilia unbefangen die Belehrende und Skrupellose hervorkehrt. Ebenso gleitet Beethoven nach der ersten Strophe der Ballade in den Berichtston hinüber (35 ff.). Die Viola beginnt ein Thema von leicht geschwätziger Natur, dessen chromatische Schlußwendung von Untreue oder Unrecht zu sprechen scheint. Emilia erzählt:



Mit dem Fugato beginnt ein Grübeln über diese Gedanken. Zuerst tonlos dahingesponnen, wächst es — mit dem Einsatz der ersten Violine — in die Erregung hinein und führt schließlich (59 ff.) zu offenem Schmerzensausbruch, der wie in eine bange Frage „Wie ist das alles möglich?“ austönt. Als Antwort klingen (65 ff.) die herabgehenden Noten des Einsamkeitsmotivs und ein dreimaliger schwerer Seufzer der gequälten Frau.

Aber weiter: während Emilia ihre Lebenserfahrung erneut kundgibt, melden sich Unruhe und Zweifel in Desdemonas reinem Herzen. In kurzen, stechenden Sechzehnteln flattern sie auf wie Gespenster (78 ff.).

Desdemona: Glaubst du im Ernst, Emilie, sage mir's doch, daß es Weiber giebt, die ihre Männer auf eine so grobe Art betrügen?

Emilia: Freylich giebt's einige; das ist keine Frage.

Desdemona: Möchtest du wohl dergleichen um die ganze Welt thun?

Emilia: Nun, thäten Sie es denn nicht?

Desdemona: Nein, bey diesem himmlischen Licht!

Emilia: Ich bey diesem himmlischen Licht auch nicht; ich könnt' es eben so gut im Dunkeln thun.

Desdemona: Möchtest du wohl so was um die ganze Welt thun?

Emilia: Die Welt ist ein gewaltig großes Ding; ein großer Lohn für eine kleine Sünde!

Desdemona: Im Ernst, ich denke, du thätest es nicht.

Peinigend drängt sich das Anfangsintervall des Themas, jetzt zu einer schneidenden verminderten Quinte verwandelt, hervor und führt zu krampfhaftem Schluchzen (104 ff.). Mit erzwungener Gefaßtheit beginnt Desdemona die zweite Strophe ihres Lieds. Die Melodie hält sich diesmal in der Höhe und wirkt dadurch erregender und erregter. Aber noch ehe der Schluß erreicht ist, versagt die Fassung gänzlich. Klagend und ununterbrochen seufzend irrt die Stimme einher. Nirgends ist ein Ausweg zu finden! — Keine Worterklärung vermag die an dieser Stelle (140 ff.) zu höchster Deutlichkeit gesteigerte Seelendramatik zu bezeichnen: das Durcheinander der Gefühle, das Wogen unaussprechbarer Regungen im Innern dieser Frauengestalt, wie sie Beethoven gesehen hat. Ungetröstet sinkt Desdemona in Schummer

Dritter Satz: Allegro assai vivace, ma serio, 3/4

Das *serio* hielt Beethoven wohl für angebracht, um jede leichtfertige Behandlung des 3/4-Taktes zu verhindern. Othello ist ins Schlafgemach getreten. Das *attacca* zeigt, daß die Szene sich unmittelbar und der Dichtung gemäß an die vorhergehende anschließt. Der Monolog des Mohren beim Anblick der ehemals so schwärmerisch Geliebten bewegt sich zwischen den äußersten Grenzen menschlicher Leidenschaft: Mordlust aus verletztem Ehrgefühl auf der einen, zärtlichster Liebe zum Weibe auf der andern Seite. Es mögen Eschenburgs erste Verse hier stehen:

Othello: Die Beleidigung ist zu groß, zu groß, meine Seele! — Laßt sie mich nicht vor euch nennen, ihr keuschen Sterne! Sie ist zu groß! — Und doch will ich ihr Blut nicht vergießen; noch diese ihre Haut zerritzen, die weißer ist, als Schnee, und so glatt, wie Alabaster an einem Grabmahl! — (Er legt seinen Degen nieder.) — Doch, nein! sie muß sterben; sonst wird sie noch mehr Männer betrügen — Das Licht ausgelöscht, und dann — — das Licht ausgelöscht!

Schwer tritt der Mohr heran, zerrissenen Herzens, ein Spielball widerstrebender Gefühle.



In seinen zuckenden Motiven kämpfen Erregung, höchster Schmerz und letzte Entschlossenheit. Er naht sich Desdemonas Bett. Die ruhig sich hebende und senkende Brust der Geliebten verkündet den Schlaf der Unschuld. Othello spricht die Schlummernde an:

Othello: Wenn ich die Rose gepflückt habe, so kann ich ihr kein lebendiges Wachstum wiedergeben; sie muß durchaus verwelken — Ich will sie am Stocke riechen — Oh! Du balsamischer Athem! Fast könntest du die Gerechtigkeit bewegen, ihr Schwerdt zu zerbrechen! — Noch einmal! — noch einmal! — Sey so, wenn du todt bist; so will ich dich erst tödten, und hernach lieben — Noch einen Kuß! und dieß sey der letzte! — Nie war so viel Anmuth und Strafbarkeit vereint! — Ich muß weinen; aber es sind grausame Thränen — Dieser Kummer ist Pflicht! — Er tödtet, wo er liebt — Sie erwacht! —

Über die wallenden Atemzüge der Ruhenden hinweg und ihnen lauschend spricht Othello in Tränen und unter Küssen Abschiedsworte liebender Huldigung, zarte wenige Sätze, — von Beethoven in die letzte Höhe musikalischer und ethischer Überzeugungskraft gehoben¹⁾. Schauerlich mahnen die unheimlichen *pp*-Takte 100—102 an den grausamen Vorsatz des Mannes. Der ganze Vorgang wiederholt sich und endet mit dem brutal hervorgestoßenen Willensmotiv.

¹⁾ Wer aus diesem Teil wegen der „langen Noten“ einen Choral herausliest oder von „Cantus firmus“ spricht, der hat von der unaussprechlichen Poesie des Satzes, den Beethoven sorgfältig mit *espressivo* und dynamischen Zeichen versah, schwerlich einen Hauch verspürt.

Vierter Satz: Larghetto $2/4$, Allegretto agitato $6/8$ und Allegro ♩

Desdemona ist erwacht:

Desdemona: Wer ist da? — Othello?

Othello: Ja, Desdemona.

Desdemona: Willst du zu Bette gehn, mein Gemahl?

Othello: Hast du diesen Abend gebetet, Desdemona?

Desdemona: Ja, mein Gemahl.

Othello: Besinnst du dich noch auf irgendein Verbrechen, wofür du vom Himmel noch keine Vergebung erfleht hast, so fleh itzt gleich darum!

Desdemona: O! Gott! Was willst du damit sagen!?

Verwunderung, Frage, Bangigkeit, Unruhe und schließlich aufsteigendes Entsetzen bannt Beethoven in die wenigen Larghettotakte und läßt sie mit atemversetzender Spannung. In höchster Todesangst, mit fliegenden Rhythmen und bittenden Gesten steht die Frau dem unmenschlichen Gatten gegenüber. Wie Sturmwind fegt das Allegretto einher und packt das Schreckliche beim Schopfe. Ein Aufschrei in der Violine mit erschöpftem Niederbrechen, und der tragische Vorgang des Gattenmords beginnt sich auch musikalisch mit eiserner Konsequenz zu vollziehen. Was für ein Kampf der Geschlechter in den nun folgenden Takten! Das verzweifelte Ringen der todbedrohten Frau auf der einen, der finstere Fanatismus des dahergrollenden Mohren auf der andern Seite¹). Und bei alledem: welche Stilhöhe des großen Meisters in der Konzeption dieser gewagten Szene, die bei aller Realistik, die das innere Auge in ihr gewahrt, nicht einen Augenblick über die Grenzen des Kammermusikalischen hinausgerät! Das Ganze steigert sich zu einem alles Vorhergehende überbietenden Höhepunkt (87 ff.) und sinkt dann schnell abwärts. Die letzten Rufe des Weibes verklingen — in 99 ein ausdrückliches *espress.* von Beethovens Hand! —, und Othello vollzieht (103 ff., *sempre f*) die furchtbare Tat, nach der er selbst röchelnd zusammenbricht. In schauerlicher Einsamkeit verklingt der Satz²).

¹) Im ersten skizzenhaften Entwurf des Agitato (vgl. Nottebohm, Beethoveniana II, S. 281) hatte Beethoven über der flehenden Violinfigur im 5. Takt das Wort *languente* — also „matt, entkräftet“ — angemerkt. Nichts kann wohl die Richtigkeit unserer Deutung besser bestätigen als dieser Ausdruck, der, als Vortragsbezeichnung sinnlos, schlagwortähnlich den oben bezeichneten Augenblick der Katastrophe zusammenfaßt. Es ist einer der ganz wenigen Fälle, in denen die Skizzenbücher zur Erhellung der hier behandelten Probleme etwas beitragen. Daß diese Bücher als Zeugen für die tieferen Schaffensgeheimnisse Beethovens nicht überschätzt werden dürfen, hat bereits Nottebohm (ebenda, Einleitung) hervorgehoben: „Der Geist, der ein Werk diktierte, erscheint nicht in den Skizzen. Die Skizzen offenbaren nicht das Gesetz, von dem sich Beethoven beim Schaffen leiten ließ. Von der Idee, die nur im Kunstwerk selbst zur Erscheinung kommt, können sie keine Vorstellung geben.“

²) Zu der oben gegebenen Deutung halte man die bei Deiters-Riemann (Biographie III 2, 1911, S. 245) gegebene des letzten Satzes: „Erst der Schlußsatz bannt die finsternen Gedanken und ringt sich zu heller Lustigkeit (!) durch. Die kurze Einleitung (Larghetto) baut sich zwar noch auf dem Motiv der kleinen Terz, wie es den vorhergehenden Satz beherrscht, auf, bringt aber mit schneller Steigerung zum Allegretto ein Jagdstück (!) von ganz ausgezeichneter Faktur . . . Daß es sich um eine Parforcejagd (!) handelt, beweist

Mit diesem Nachtbilde menschlicher Schwäche hat Beethoven natürlich nicht schließen können. Da die letzten Szenen des Trauerspiels mit ihren Ensembles und dem Selbstmord Othellos keine weiteren Handhaben zur musikalischen Übersteigerung des Vorhergehenden boten, entschloß er sich zu einer Art Apotheose der einem Wahnsinn zum Opfer gefallen Unschuld, so etwa, wie er in der Egmontouvertüre den Triumph des gefallenen Helden verherrlichte. Mit dem nach F-dur führenden versöhnlichen Motiv:



wird eine im *pp* gehaltene, aus springenden Achteln bestehende lebhafte Episode eingeleitet, die schon sehr bald die Lage der dreigestrichenen Oktave erreicht und sich auf dem jubelnden Motiv:



festlegt. Es ist, wie wenn etwas zu lichter Höhe emporgetragen wird und oben schweben bleibt. Der Nachgesang klingt in eine mehrfache Bestätigung des Treuemotivs aus und schließt wie mit einem dreimaligen Fingerzeig auf den Rächer im Himmel¹⁾.

das wirre Hörnergetön und die Peitschenhiebe und Zurufe in Stellen wie in Takt 75 ff. In strahlendem F-dur schließt der Satz ab. Beethoven hat sich (!) wiedergefunden. Wenn auch die Biographie nichts von Jagden zu berichten weiß, die er mitgemacht (!), so versteht es sich doch ganz von selbst, daß er z. B. bei seinem Besuche Lichnowskis in Grätz Gelegenheit genug gehabt haben wird, dergleichen wenigstens als Zuschauer (!) mit zu erleben.“ Also — entweder Othellos Gattenmord oder eine Parforcejagd (in f-moll!) auf den Lichnowskischen Gütern! Wenn die Beethovendeutung zu so lächerlichen Gegensätzen ausgreifen kann, muß doch wohl angenommen werden, daß irgendetwas bei ihr nicht in Ordnung ist. Wie fein und vornehm hatte schon Theodor Helm in seinem Buche über Beethovens Streichquartette (1. Aufl. 1885; 3. Aufl. 1921) dieses Quartett besprochen!

¹⁾ Auf Verlangen des Publikums haben mehrere ältere Bearbeiter Shakespeares die tragischen Schlüsse in Othello und Hamlet mildern müssen. Darunter Friedrich Ludwig Schröder, dessen Fassung damals in Wien gespielt und wohl von Beethoven gehört worden ist; vgl. W. Widmann, a. a. O., S. 61, 205. Daß auch Beethovens Quartett mit einem versöhnlichen F-dur-Satz schließt, kann ebensowohl auf diese Gewohnheit — möglicherweise auf einen Bühneneffekt wie „Desdemona erscheint, weiterschummernd, in überirdischer Beleuchtung“ — wie auf ein rein idealisches Motiv zurückgeführt werden.

Das Streichquartett Es-dur, op. 127

Nach der Vollendung des f-moll-Quartetts im Jahre 1810 hat Beethoven die Quartettkomposition nahezu dreizehn Jahre ruhen lassen. Erst die Anfrage des Fürsten Nikolaus Galitzin in Petersburg vom 9. November 1822, ob der Meister ihm zwei oder drei Quartette schreiben wolle, ließ ihn der Gattung wieder näher-treten. Es entstanden drei Quartette, darunter als erstes das in Es-dur op. 127. Wohl im Laufe des Jahres 1824 geschrieben, wurde es erst im März des nächsten Jahres in Wien aufgeführt. War es die Erinnerung an die nun schon seit zwanzig Jahren so fruchtbar gewordenen Anregungen aus Shakespeare, war es eine neue anhaltende Beschäftigung mit des Dichters Werken, — Beethoven griff abermals zu ihm und wählte diesmal den heiteren Stoff der Lustigen Weiber von Windsor.


Wiederum entspricht die Anordnung der Sätze gewissen Szenen des Lustspiels, und zwar abermals genau in der Reihenfolge, die sie dort haben. Ich gebe zunächst wieder eine Übersicht.

1. Satz. Maestoso, Allegro. 2. Akt, 1. Szene. Dialog der beiden Frauen Ford (Fluth) und Page über die von Falstaff erhaltenen Liebesbriefe.
2. Satz. Adagio. 3. Akt, 4. Szene. Liebeszene zwischen Anna und Fenton.
3. Satz. Scherzando vivace. 4. Akt, 2. Szene. Die beiden Frauen und Falstaff. Herr Ford tritt auf. Verprügelung des als alte Frau verkleideten Falstaff.
4. Satz. Finale. 5. Akt, 4. Szene. Elfenszene an der Eiche. Aufzug der Elfen und Geister, Verspottung und Peinigung Falstaffs. Allgemeine Heiterkeit über die gelungene Rache.


Erster Satz: Maestoso, Es-dur, 3/4. Allegro

Frau Page hat vom lüsternen Falstaff einen Liebesbrief erhalten. Im Maestoso der Eingangstakte steht dieser Falstaff, wie ihn die lustige Frau an der Unterschrift des Briefes erkennt, breit, behäbig, herausfordernd da. Ein galanter, zum Lächeln anreizender Schnörkel scheint den Namen zu verzieren.

Maestoso.



Allegro; teneramente.



sempre p e dolce

Frau Page: Wie? bin ich Liebesbriefen zur Festtagszeit meiner Schönheit ent-gangen, und bin nunmehr ihr Inhalt geworden? — Laß doch sehen: „Fragen

Sie mich um keine verständige Ursache, warum ich Sie liebe; denn, wenn gleich die Liebe den Verstand zu ihrem Arzte braucht, so läßt sie ihn doch nicht als Rathgeber zu. Sie sind nicht jung; das bin ich eben so wenig: wohlan denn, hier ist Sympathie! Sie sind aufgeweckt, das bin ich auch. Ha, ha! folglich ist hier noch mehr Sympathie . . . Laß es Dir hinreichend seyn, Frau Page, wenigstens, wenn die Liebe eines Soldaten hinreichend seyn kann, daß ich Dich liebe . . .“

Die Schmeichelworte des Briefes spiegeln sich in dem liebenswürdig tändelnden Thema des Allegros, das Beethoven außer mit *sempre p e dolce* noch mit einem nicht mißzuverstehenden *teneramente* — also zärtlich — versehen hat. Doch schon nach den ersten beiden Phrasen steigt etwas wie Empörung über des dicken Ritters Frechheit in der Leserin auf:



Hierzu Shakespeare:

Was für ein jüdischer Herodes das ist! — Oh! böse, böse Welt! daß einer, der vor Alter fast bis zu lauter Lumpen abgetragen ist, sich noch als ein junger Liebhaber gebärden will.

Aber sie liest weiter (41 ff.) und bemerkt, wie des Ritters Beteuerungen sich steigern. Ironisch und voller Hohn bricht sie endlich ab (61—65):

Wie will ich mich da an ihm rächen! Denn Rache muß ich haben, so wahr seine Eingeweide aus lauter Puddings zusammengesetzt sind!

Frau Ford naht, und beide Frauen begrüßen sich mit lustigem Kichern (66 ff.). Das Erstaunen ist groß (Generalpause), denn Frau Ford hat denselben Brief bekommen, mit der gleichen Unterschrift (Falstaffmotiv, jetzt in G-dur, 75), mit dem gleichen Schnörkel, denselben Schmeicheleien (81 ff.):

Frau Page: Ein Brief wie der andere, nur die Namen Page und Ford sind verschieden . . .

Frau Ford: Seht doch, das ist ja eben der Brief, eben die Hand, eben die Worte; was muß er von uns denken?

Auch Frau Ford schwankt beim Lesen zwischen Geschmeicheltsein und Entrüstung, die, nachdem sie schon 103—09 kurz zum Ausdruck gekommen, in 121 ff. hell aufflammt. Die Partnerin (2. Violine in Gegenbewegung) schlägt kräftig und gemäß den hier etwas derb werdenden Worten des Dichters mit ein. Der Entschluß ist gefaßt: Rache an dem Übeltäter. Dieser erscheint den Frauen jetzt dicker und aufdringlicher denn je (Falstaffmotiv C-dur), fast so, wie Frau Ford meint:

Was zum Henker war es für ein Sturm, der diesen Wallfisch, mit so mancher Tonne Öls in seinem Bauch, ans Ufer von Windsor warf?

Und so wird das Gespräch weitergesponnen, die Durchführung beginnt (140 ff.). Beethoven bestreitet sie teils mit dem Schmeichelthema Falstaffs:



das, — psychologisch liebenswürdig motiviert — immer wieder durchbricht, teils mit dem kleinen Motiv a, dem ganze Takte lang ein koketter Vorschlag vorangesetzt wird (147 ff.), teils endlich mit dem Entrüstungsthema der Frau Page:



Eine Erläuterung der zahlreichen köstlichen Humore Beethovens in diesem musikalischen Weibergespräch ist kaum erforderlich. Wir hören komisch herausgestoßene Worte (147, 151, 155, 159, 163), das Durcheinander der Stimmen (167 ff.), das gegenseitig sich in die Rede Fallen (175 ff.), wie das Entrüstungsthema in hoher Lage und in Engführung gebracht und schließlich ganz zerpfückt wird, wie man sich zu übersteigern sucht (193 ff.), abbricht und kichernd wieder von vorn beginnt. Mit Mozartscher Grazie und Plastik ist das Wesentliche des reizenden Dialogs musikalisch festgehalten und idealisiert: ein Seitenstück zu Shakespeares sprühenden Witzen und Wortspielen.

Daß Beethoven den Satz nicht nur mit keinem Wiederholungszeichen ausgestattet hat, sondern nach der Durchführung auch eine Reprise des Anfangs vermied, ist wohl unmittelbar vom Programm diktiert worden. Auch die Schelmerei der Takte 232 ff. ist jetzt anders eingeführt. Sie leitet in eine Koda über, die nach ausgiebiger Verhöhnung des Schmeichelmotivs:



das Ganze in schwebende, ätherische Lustspielstimmung auflöst.

Zweiter Satz: Adagio, ma non troppo e molto cantabile, 12/8

Für das Adagio konnte Beethoven nur einen einzigen Stützpunkt in dem Lustspiel finden: die von Shakespeare nur kurz behandelte kleine Liebesszene zwischen Fenton und Anna Page im dritten Akt. Auch Mosenthal und Nicolai haben sie für ihre komische Oper ausgenutzt und beträchtlich erweitert. Des Dichters Dialog ist freilich hier alles andere als schwärmerische Liebeslyrik. Beethoven hat die beiden

Gestalten im Lichte einer zärtlichen Neigung gesehen und sie, da ihn keinerlei Rücksichten banden, mit dem Hauche zarter Poesie umwoben. Das Stück ist eine Reihe freier Variationen über das von Takt 3—20 reichende Thema. Es besteht aus zwei viertaktigen Perioden, von denen jede vom Violoncell in tieferer Lage wiederholt wird. Die schlichte, fein gebaute Melodie hat Kavatinencharakter und trägt, von Beethoven wohl unmittelbar auf die Mädchengestalt der Anna bezogen, den Ausdruck zarter, verhaltener Schwärmerei.



Ob darüber hinaus in den Variationen eine weitere Charakteristik der Szene angestrebt ist — in der ersten etwa Fentons Liebeswerben, in der zweiten ein Zwiegespräch, gegen den Schluß (117ff.) eine Andeutung des unvollendet bleibenden Schlußsatzes des Mädchens bei Shakespeare und ein Ausmalen der bittersüßen Gefühle der Unentschiedenheit der Lage —, das liegt nicht außerhalb der Wahrscheinlichkeit. Der bloße Anstoß mag genügt haben, die Phantasie des Meisters unbeschränkt zum Weiterdichten des kleinen Herzenserlebnisses anzuregen. Vielleicht ist bereits die Verteilung der Melodie des Themas auf Violine und Violoncello als Hinweis auf das liebend verbundene Paar zu deuten.

Dritter Satz: Scherzando vivace, $\frac{3}{4}$

Auf den Charakter des Satzes bereitet schon die Überschrift vor: es wird einen Scherz geben. Mit vier anspruchslosen Akkorden wird präludiert, wie es Lautensänger tun, wenn sie einen Schwank erzählen wollen.

Das hüpfende, schelmische Thema erscheint sofort in Gegenbewegung. Daß dies von Beethoven nicht im Sinne einer kontrapunktischen Finesse beabsichtigt ist, sondern programmatische Charakteristik bedeutet, wird der Hörer sogleich bemerken: es sind die beiden lustigen Weiber Ford und Page. Beide von gleicher Koketterie und Durchtriebenheit, beide von gleichen Gedanken und Absichten erfüllt, nur verschiedenen Namens, — wie hätte Beethoven diesen Tatbestand geistreicher ausdrücken können als mit diesem einfachen Mittel?



Die tiefe Lage am Anfang ist wohl gewählt, um das Verschwiegene, Heimliche anzudeuten, womit die Szene beginnt. Falstaff nämlich, nachdem ihm das erste Stell-

dichein mißglückt ist und die Schmach mit dem Waschkorb eingebracht hat, versucht es jetzt mit einem zweiten heimlichen Besuch bei Frau Ford. Er ahnt nicht, daß das abermals eine Falle der beiden Frauen ist. Als Geräusch hörbar wird, steckt Frau Ford ihn ins Nebenzimmer. Frau Page kommt und erzählt, so daß Falstaff es nebenan hören kann, Herr Ford sei voll Eifersucht wieder auf dem Wege, das Haus zu stürmen und nach dem dicken Ritter zu suchen.

Mit dem Zwiegespräch der Frauen beginnt der Satz. Mit drolligem Forteakzent (17) und übertriebener Deutlichkeit schildert Frau Page die Möglichkeit, daß der tobende Ford sehr bald erscheinen könne (27 ff.):

Frau Ford: Wie nahe ist er denn schon, Frau Page?

Frau Page: Gleich hier am Ende der Gasse; er muß den Augenblick hier seyn.

Frau Ford: Ich bin verloren; der Ritter ist hier.

Frau Page: Nun, so wirst du aufs äußerste beschimpft, und ihm ist sein Tod gewiß. Was du für eine Frau bist! — Fort mit ihm! Fort mit ihm! Lieber Schimpf als Mord!

Frau Ford: Wo soll er hin? Wie soll ich ihn fortschaffen? Soll ich ihn wieder in den Korb stecken?



Die Vorschrift *Ritmo di tre battute* (Zusammenfassung dreier Takte als Ganztakte) in älteren Ausgaben bedeutet nichts anderes als ein Kopfüber der Beschleunigung, mithin eine unmittelbar aus der Szene heraus zu verstehende Vortragsbezeichnung. Die komische Schilderung des von draußen sich meldenden Ford wird nach dem Doppelstrich noch vier Takte fortgesetzt, fällt aber ebenso schnell in ein scheinbar sorgloses, unbefangenes Plaudern der Frauen zurück (41 ff.), um schließlich bis zur vollen Realistik des Tobens (mit zwei humoristisch wirkenden *pp*-Takten 65—66) auszuarten (61 ff.). Auf dem Höhepunkt (70) stürzt Falstaff geängstigt aus dem Nebenzimmer:

Falstaff: Nein, ich will nicht wieder in den Korb. Kann ich nicht aus dem Hause, eh er kömmt?

Frau Page: Ach! daß Gott erbarm! Drey von Fords Brüdern haben die Thüre, mit Pistolen in der Hand, besetzt, daß keiner heraus soll; sonst könnten Sie sich noch davonschleichen, eh er käme. — Aber was machen Sie denn hier?

Falstaff: Was soll ich anfangen? Ich will in den Schornstein hinauf kriechen.

Frau Ford: Da pflegen sie immer ihre Vogelflinten hindurch zu schießen. Kriechen Sie ins Ofenloch.

Diese Szene entwickelt Beethoven mit der Komik eines Buffokomponisten: wie Falstaff ängstlich hervorstolpert (*Allegro* $2/4$), die Frauen belustigt die Achseln zucken und — nachdem Falstaff über die Treppe nach oben verschwunden — der polternde Ford mit den übrigen Männern hereintritt:

Viol. I.. Viol. II. *a 2* *Allegro.* [71]

(f) Viola. (f) [Falstaff]

Vcello. [Toben Fords von draußen] *p* [Nein, nein,

(f) *p*

Tempo I. *pp*

pp [Frau Page]

nein, nein, ich will nicht wieder in den *pp* Korb.] *pp*

Allegro. [80]

[Frau Ford] [Falstaff]

p *p*

Tempo I. *pp* [Frau Ford]

[Frau Page] *pp*

pp

cresc. *tr*

p

cresc.

cresc.

tr

tr

tr

p

cresc.

f

[Erscheinen der Männer]

f

sempre f

sempre f



Die sich wiederholende Episode mit dem *Ritmo di tre battute* (III ff.) ließe sich jetzt mit dem veränderten Text belegen: „Wo ist er? Wo, wo?“

Das an dieser Stelle gesetzte Wiederholungszeichen kann wohl, ohne der Form und der Wirkung des Satzes zu schaden, unbeachtet bleiben, zumal sich der gleiche Vorgang später nochmals abspielt. Will man es beim Vortrag beibehalten, so würde die Repetition jener bis auf die Gegenwart im italienischen Opernleben häufigen Gepflogenheit entsprechen, nach welcher das Publikum eine Szene, die gefallen hat, durch Bis-Rufen noch einmal von vorn erzwingt.

Nach dem Wiederholungszeichen legt sich die Unruhe. Frau Page ist nach oben gegangen, um angeblich eine alte Muhme herabzuleiten.

Frau Ford: Holla! Frau Page! Kommen Sie doch mit der alten Frau herunter; mein Mann will hinauf aufs Zimmer.

Herr Ford: Alte Frau? — Was ist das für eine alte Frau?

Frau Ford: Ach! meiner Magd Muhme aus Brentford.

Herr Ford: Eine Hexe! eine Vettel! eine alte spitzbübische Vettel! Hab ich ihr mein Haus nicht verboten? . . . Komm herunter, du Hexe! du Zigeunerin, komm herunter, sag ich!

Frau Ford: O! lieber, süßer Mann! — Ach, lieber Herr, laßt doch die alte Frau nicht schlagen!

(Falstaff kommt in Frauenkleidern.)

Frau Page: Kommt, Mutter, kommt; gebt mir die Hand.

Herr Ford: Ich will sie bemuttern! — Fort aus meinem Hause, du Hexe! (Er schlägt ihn.) Du Vettel, du Lumpenpack, du Meerkatze! du nichtswürdiges Mensch! fort! fort! hinaus! — Ich will dich beschwören, ich will dich gut Glück sagen lehren!

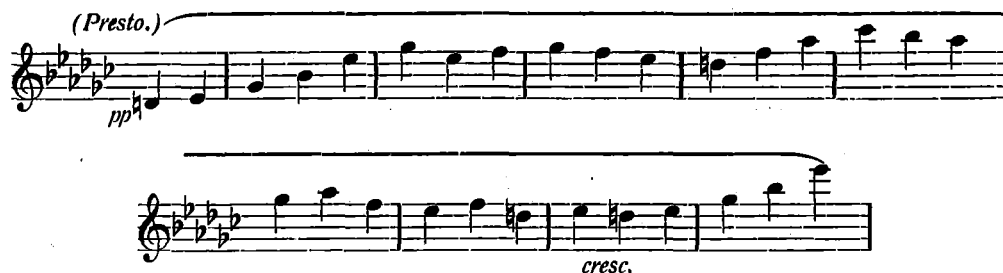
(Falstaff geht ab.)

Frau Page: Schämen Sie sich denn nicht? Ich glaube, Sie haben das arme Weib zu Tode geprügelt.

Diese Prügelszene¹⁾ hat Beethoven dem Trio anvertraut. Im Prestissimotempo

¹⁾ Vgl. dazu das feine Kupfer, das dem 4. Bande der Eschenburgschen Übersetzung als Titelbild beigegeben ist.

geht sie vor sich. Wie äußerlich als alte Vettel, so hat sich Falstaff auch musikalisch verändert: statt in Es-dur jagt er jetzt zitternd mit lang nachschleppendem Weiberrocke in es-moll daher:



von Ford mit Stockschlägen verfolgt. Heftig setzt dieser (170ff.) dem angeblichen Weibsbilde zu:



Ein tolles Jagten beginnt rund im Kreise herum, bis Falstaff den Weg ins Freie gewinnt und der Zorn der Männer sich verliert.

Einige wenige Übergangstakte (272ff.), die wieder wie verhaltenes Kichern der Frauen über den gelungenen Streich klingen, führen zur Reprise des ganzen Scherzosatzes, der sich damit zu einem dreiteiligen Stücke abrundet. Diese Reprise ist notengetreu und reicht bis zum 10. Takte vor dem Schluß. Indem Beethoven mit der Reminiscenz an „Falstaff als alte Frau“ plötzlich abbricht und nach einer Generalpause die beiden lustigen Frauen noch einmal vorstellt, hat er das Ganze selbst als Erzeugnis des Witzes und geistreicher Laune gekennzeichnet.

Vierter Satz: Finale, ♩

Falstaff geht ein drittes Mal in die Falle. Er hat sich draußen unter der Eiche niedergelassen, mit ihm die beiden Frauen. Wie verabredet erscheinen nun die übrigen Personen des Lustspiels als Geister und Elfen verkleidet, um Falstaff zu brennen und zu zwicken.

Den Aufzug dieser lustigen Gespensterschar hat Beethoven in Gestalt eines anmutigen Marsches gebracht. Leise, behutsam, unter Fackelschwenken und komischen Beschwörungszeichen, die wohl die wiegenden Figuren der Takte

5—7 zu vertreten haben, naht die Feen- und Elfengesellschaft. Nur hier und da durchbrechen Fortetakte das spinnwebzarte Gewebe. In Takt 55 setzt eine neue possierliche Weise ein:



jetzt stark vorgetragen. Sie senkt sich herab: man hat den Ritter Falstaff im Grase gefunden.

Quickly: Rührt mir seine Fingerspitzen
Mit Probefeuern; ist er keusch, so steigt
Die Flamme niederwärts und schmerzt ihn nicht.
Doch thut ihm weh, so ist es sündlichs Fleisch
Des bösen Herzens.

Evans: Macht die Feuerprobe! (Sie brennen ihn mit ihren Fackeln und kneipen ihn.)

Falstaff: Oh! Oh! Oh!

Quickly: Verderbt! Verderbt! mit böser Lust befleckt!

Umringt ihn, Feen, singt ein spöttisch Lied!

Bey jedem Sprunge kneipt ihn nach der Reihe.

Evans: Ihm geschieht schon recht, wahrhaftig; er ist voller Liederlichkeit und Gottlosigkeit.

Lied

Pfui der sünd'gen Phantasey!
Pfui der Lust und Buhlerey!
Lust ist Glut
In dem Blut,
Von unkeuschem Trieb entzündet,
Die im Herzen Nahrung findet;
Ihre Flamme steigt mit Macht,
Von Gedanken angefacht.
Kneipt ihn, Feen, nach der Reih,
Kneipt ihn für die Buhlerey!
Kneipt ihn und brennt ihn, und laßt ihn sich drehn,
Bis Fackeln, Stern' und Mond ausgehn.
(Während des Liedes kneipen sie ihn.)

Dieses Lied des Evans hat Beethoven zum Teil wörtlich in seine Musik übertragen, und wenn irgend etwas zum Beweise für das Zutreffende unserer Deutung angeführt werden sollte, hier steht es. Nicht nur das Kneipen hat Beethoven mit prächtigem Humor angedeutet, sondern auch das Au-Schreien des gezwickten Falstaff: in den Takten 73—75 treffen die Töne h, dis, b zusammen:

Viol. I.

Pfui der sünd'-gen Phan-ta-sey!

Pfui der Lust und Buh-le-rey!

Viol. II.

Viola.

Vello. *p* *f* *p* *f*

Lust ist Glut in dem Blut.

Falstaff: Au! Au!

p *f* *p* *f* *ff* *ff* *ff*

Kneipt ihn, Feen, nach der Reih,

Au! Au! Au!

nach der Reih, kneipt ihn für die Buh-le-rey!

ff *ff* *ff*

Au! Au! Au! Au!

Kneipt ihn, Feen, nach der Reih,

usw.

Auch mit plötzlich hervorgestoßenen Schreien schreckt man ihn (81 ff.). Dann geht der Zug im Kreise weiter. Das Elfenhuschen, das Marschliedchen, das Hin- und Her des phantastischen Zuges wird von Takt zu Takt zarter und luftiger; es ist, als ob Mondschein über allem gebreitet läge. So besonders von Takt 135 ab, wo alsbald in der ersten Violine leises Trillerlachen erklingt. Immer neue Gebilde erscheinen und bestricken das Ohr mit bezaubernden Harmonien, so daß, wenn nicht zum Schluß noch einmal an die groteske Kneip- und Zwickepisode erinnert würde, über dem Elfenzauber alles übrige vergessen bliebe.

Aber Beethoven hält bis zuletzt an seinem Vorbilde fest. Nachdem der Zweck des Elfenzuges erreicht, löst sich alles in befreiende Heiterkeit auf (C-dur, *Allegro comodo*). Aus heimlichem Gekicher, dem die aus Falstaffs Schmeichelthema gewonnene Wendung:



wie eine Art Foppruf zugrunde liegt, steigert sie sich allmählich bis zum Fortissimo und endet mit einer herzhaften gemeinsamen Lachsalve 11 Takte vor dem Schluß. Frau Ford aber und Frau Page lachen sich ganz am Ende — jede für sich — noch einmal besonders ins Fäustchen ob der wohl gelungenen Schelmerei.

Das Streichquartett B-dur, op. 130

Das zweite der dem Fürsten Galitzin versprochenen Quartette war das 1825 vollendete in a-moll op. 132, über das bei anderer Gelegenheit zu sprechen sein wird. Um dieselbe Zeit wurde das B-dur-Quartett in Angriff genommen. Schuppanzigh und Genossen brachten es am 21. März 1826 zur ersten Aufführung. Überraschenderweise knüpfte Beethoven unmittelbar an die im Es-dur-Quartett verlassene Elfenstimmung der letzten Szene der lustigen Weiber an, indem er zum Sommernachts Traum griff. Somit will es das Spiel des Zufalls, daß die Jahre 1825—26 drei unabhängig von einander entstandene Oberonmusiken hervorbrachten. C. Maria von Weber entschloß sich im Oktober 1824 zur Komposition des ihm von London angebotenen „Oberon“ und führte ihn am 12. April 1826 — also drei Wochen nach dem ersten Vortrag des Beethovenschen Quartetts — dort auf. Kaum ein halbes Jahr später, am 26. August 1826, hatte Felix Mendelssohn seine Ouvertüre zum Sommernachts Traum vollendet. Beethoven, den wir den großen Klassiker zu nennen pflegen, vermachte der neuen Zeit ein Erbe, dessen „Romantik“ nunmehr nicht mehr anzuzweifeln ist. Der Jüngste dieser Zeit nahm es ihm gleichsam unmittelbar aus den Händen, und so besitzen wir Glücklichen sowohl eine klassische wie eine romantische Sommernachts Traummusik!

Die Fülle der über Shakespeares Traumspiel ausgegossenen Poesie hat Beethoven zu nicht weniger als sechs Sätzen angeregt. Wiederum beginnt er mitten im Stücke, wo sich die Fäden der Handlung zu verwirren beginnen und die Vorfälle sich häufen.

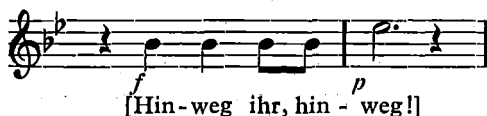
1. Satz. Adagio, ma non troppo, Allegro. 3. Akt, 1. Szene. Titania schlafend, Puck (Droll). Verjagen der Rüpel, Erwachen Titanias, Dialog mit Zettel, die drei Elfen.
2. Satz. Presto. 3. Akt, 2. Szene. Puck narrt und jagt den Lysander; dieser schläft ein.
3. Satz. Andante con moto. 4. Akt, 1. Szene. Entzauberung Titanias durch Oberon. Traumsommernacht, „schlafbeschwörende Musik“.
4. Satz. Alla danza tedesca. 5. Akt, letzte Szene. Tanz der Bauern (Rüpel) in Form eines „Deutschen“ (Ländlers).
5. Satz. Cavatina. Fortsetzung der Szene: Pucks kleines Lied an die Nacht.
6. Satz. Oberon und Titania mit dem Hochzeitszug. Tanz und Hochzeitsmusik der Elfen.

Erster Satz: Adagio, ma non troppo. Allegro

Die Feenkönigin Titania, von Oberon in Schlummer versenkt, ruht im Walde auf einem Blumenbette. Zettel, Squenz und deren saubere Gesellschaft sind mit der Vorbereitung des Rüpelspiels beschäftigt. Der Elf Puck kommt, fährt sie als

Störer des Schlafs der Königin an und jagt sie mit Hilfe seiner Geister weg. Nur der mit einem Eselskopf begabte Zettel bleibt.

Dieses Verscheuchen der Rüpel schildert Beethoven im ersten Allegro. Die ab- und aufwärts eilenden Sechzehntelläufe sind das Symbol des Jagens und Treibens der luftigen Diener, während das stoßartig herausfahrende Motiv



[Hin-weg ihr, hin - weg!]

die Geste des Wegscheuchens wiedergibt, etwa wie „Hinweg ihr, hinweg!“. Daß dabei der zweite Takt gegen alle Natur immer piano gefordert wird, ist wohl eine reizende Anspielung auf Pucks Warnung, die Königin nicht zu wecken, im Sinne von „Pst! Ja nicht zu laut!“ Später, wenn Puck und seine Elfen als freundliche, hilfsbereite Diener erscheinen, tritt das Motiv erklärlicherweise immer *p* oder *pp* auf.

Von hier aus erklärt sich auch das einleitende Adagio. Man wird es als seelenvolles Bild der schlummernden Titania deuten dürfen, wie es sich dem treuen Puck beim Herannahen darbietet. Folgende Worte ließen sich unterlegen:



[Wie sanft die Hol-de schlum-mert! Wie at - met sie in Frie-den! Wie



lieb-lich, wie won - - ne - voll!]

Die vom Violoncell begonnene, von den Violinen aufgenommene Achtelfigur, die bereits auf Pucks bewegliches Wesen vordeutet (vgl. später Takt 37ff.):



klingt wie eine freundlich segnende Geste: „So schlummre ruhig weiter, sanft und süß!“ Nach dem ersten kleinen Allegrosturm wiederholt Puck den zärtlichen Blick auf die Schlafende (20—24). Dann setzt sich das Wegtreiben der Rüpel mit gesteigerter Heftigkeit fort:

Puck: Ich will euch folgen; ich will euch im Kreise

Durch Sumpf und Busch, durch Kraut und Disteln jagen;

Ein Pferd will ich bald seyn, und bald ein Hund, bald ein Schwein, bald ein Bär,

Ein Schwein, ein Bär, und bald ein flackernd Feuer; Will wiehern, bellen, grunzen, brummen, brennen,

Wie Pferd, und Hund, und Schwein, und Bär, und Feuer. (Geht ab.)

Einen Teil dieser Bilder hat Beethoven in seine Musik aufgenommen. Hart sitzen Puck und seine Geister den Fliehenden auf den Fersen. Von Takt 37 an haben wir lustige „Reiterfiguren“; in 41 ff. mögen wir an Bellen, in 45 ff. an das Flackern des Feuers denken. Jedenfalls hat Beethoven außer dem allgemeinen Dahinstieben mindestens drei dieser Bilder motivisch deutlich voneinander abgehoben. Nach dem letzten verschwindet Puck (51—52).

Zettel und Titania sind jetzt allein. Eine ganz neue Musik in entlegenem Tonartenbezirk beginnt. Mit grunzenden Lauten (*sotto voce*) macht sich Zettel bemerkbar (53—54, 57—58)¹). Titania erwacht und fragt bei Shakespeare erstaunt: „Welch Engel wecket mich von meinem Blumenbette?“ Beethoven hat die Frage mit lebenswürdiger Deutlichkeit wiedergegeben:



und, um keinen Zweifel an der Fragerin zu lassen, charakteristische Intervallschritte aus dem Titaniathema der ersten beiden Takte genommen. Zettel, überrascht, weiß vor Staunen nicht zu antworten (64—70). Und nun bringt Titania, die sich auf Oberons Geheiß in den Ersten verlieben muß, den sie nach dem Erwachen erblickt, Zettel gegenüber die verliebtesten Schmeicheleien vor (71 ff., Ges-dur; die ehemals hart gestoßenen Sechzehntel jetzt weich gebunden, so daß sie ein „Streicheln“ vorstellen!). Man muß schon des Dichters Verse lesen, um die humorvolle Extase zu begreifen, die Beethoven den Takten bis zum Schluß des Teiles mitgegeben:

Titania: Ich bitte dich, sing' weiter, o du Schönster
 Der Sterblichen! mein Ohr ist ganz verliebt
 In deine Melodie; so ist mein Auge
 Entzückt von deiner Bildung, und mein Mund
 Von deiner schönen Tugend Macht gezwungen,
 Beym ersten Blick dir zu gestehn, zu schwören,
 daß ich dich liebe. —
 Ich liebe dich; drum folge mir; ich will
 Dir Feen geben, welche dich bedienen,
 Und dir Juwelen aus der Tiefe holen.
 Und singen, wenn auf Blumen du entschlummerst.

Auf diesen Ausbruch hin hat Zettel verständlicherweise nur ein Kopfschütteln übrig (90—92). — Wie immer, auch bei solcher „esoterischen Programmmusik“, hat Beethoven das Wiederholungszeichen nicht unterdrückt. Nach Ablauf der Wiederholung fährt er unmittelbar an der bei Shakespeare verlassenen Stelle fort. Titania ruft ihre Elfen zum Dienst für Zettel herbei: Senfsamen, Bohnenblüte, Milbe (Motte), Spinnweb'. Dreimal fordert sie sie mit ihrer träumerisch-sinnigen Adagiogeste auf

¹) Daß Beethoven diese Stelle ausdrücklich auf der C-Saite gespielt haben will, ist bemerkenswert. Sie erscheint dadurch tonlich karikiert, d. h. in eine näselnde, unnatürliche Lage gebracht. Auch daß die Sechzehntelfigur der Elfenfiguration (15) entstammt, ist wohl kein Zufall: der tölpische Zettel sucht sich Elfenmanier anzueignen!

(95, 98, 102)¹⁾. Bei Shakespeare melden sie sich mit „Hier bin ich! Ich auch!“, bei Beethoven sinnentsprechend mit dem Elfenmotiv (dreimal Allegro; jetzt *pp*), das nun auch weiterhin als liebliche Fanfare eine Rolle spielt. Geschäftigkeit entfaltet sich:



Zettel wird in schalkhafter Weise bekomplimentiert („Heil, Sterblicher! Heil dir! Heil! Heil!“); die Elfen stellen sich mit Namen vor, was Zettel mit drolligen Kommentaren begleitet. Dieses neckische Spiel ist mit allerlei Humoren ausgestattet, deren Einzelheiten keiner Hervorhebung bedürfen. Dabei scheinen die Phrase:



dazu der obstinate Rhythmus der Mittelstimmen in 107 ff. und die Imitationen des Elfenmotivs im Violoncell mit dem komischen „Sichvorstellen“, „Sichverbeugen“, überhaupt mit dem ungeschlachten Wesen Zettels in Verbindung zu stehen. Viermal erscheint die kleine Phrase im Violoncell als Antwort auf das Elfenmotiv, zweimal (124, 131) in der hohen Lage der Violine, wie wenn sich Bohnenblüte oder Spinnweb darüber lustig machten.

Damit beginnt auch schon die Reprise des Allegros. Sie ist mannigfach verändert und, der neuen Lage der Dinge entsprechend, verkürzt. So erscheint jetzt die „Reiter-episode“ (37—40) auf einen einzigen Takt (148) zusammengezogen, und die früheren „Bell-Figuren“ (41—44), die jetzt keinen Sinn mehr hätten, tragen keine Sforzati mehr; sie sind gelockerter im Satz und haben damit auch einen anderen Sinn bekommen. Dagegen wird Titantias Erwachen wiederholt, gleichfalls aber mit Zutaten und neuen Einschüben, die als Steigerung der Karikatur Zettels zu gelten haben. Da wir ihn musikalisch längst kennen, wird dies nicht mehr mißverstanden. Hierzu gehören z. B. alle vom Violoncell im Tenorschlüssel zu spielenden Phrasen. Wie sich hier Zettel der Angebeteten auch in der Stimmlage zu nähern, ja ihren Sopran (bei den grotesken Sprüngen 167—173) als Quasi-Falsettist sogar zu übersteigen sucht, das ist durchaus Beethovenscher Humor. Auch Titania antwortet (177 ff.) überschwenglicher als zuvor. Man bemerkt, daß die Szene mit großer Liebe und im Einzelnen noch weiter ausgeführt ist, als sie beim Dichter steht.

Am Ende der Wiederholung (beim Doppelstrich, 215) erscheint Titantias Thema ein letztes Mal. Sie verabschiedet ihre Elfen, von denen jede (wie früher, als sie heranschwirrten) in kurzen Allegrotakten antwortet, bis alle vier (224 ff.) — luftig und feenhaft ohnegleichen — mit ihrem *pp*-Ruf im Duft der Dämmerung entschwinden.

¹⁾ Daß die Baßführung dieser Adagiotakte dem Thema am Anfang der Komposition entnommen ist, beweist abermals die Richtigkeit seiner Deutung als Titaniathema.

Zweiter Satz: Presto, C

Das b-moll-Presto gibt eine humorvolle Darstellung der Szene zwischen Puck und Lysander (III, 2). Ich setze sie, wiederum in der Übersetzung von Eschenburg (S. 197), her und hebe die Stellen hervor, die in Beethovens Musik anklingen.

Puck: Auf und ab, auf und ab,

Presto C

Führ' ich sie im schnellen Trab.

Schrecklich ist mein Zauberstab!

Kobold, führ' sie auf und ab!

Hier kömmt einer —

(Lysander tritt auf.)

Lysander: Demetrius, wo bist du? — Sprich einmal!

Puck: Hier bin ich, Niederträchtiger, bereit

Und mit entblößtem Schwerte. Wo bist du?

Lysander: Gleich werd' ich bei dir seyn.

Puck: So folge mir aufs ebne Feld!

(Lysander geht ab, indem er glaubt, dem Demetrius zu folgen.) —

Lysander (kömmt zurück).

Stets läuft er vor mir und fodert mich

L'istesso tempo $\frac{6}{4}$

Heraus, und wenn ich komme, wo er hin mich ruft,

So ist er fort. Fürwahr! Der Schlingel ist

Schnellfüßiger als ich. Ich folgt' ihm schnell,

Doch er floh schneller noch. Nun bin ich hier

In diesen dunkeln und unebnen Weg

Gerathen, und hier will ich ruhen. Komm,

Ritardando

Du holder Tag! Denn zeigst du mir nur erst

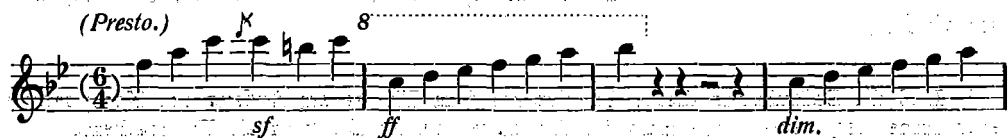
Dein graues Licht, so will ich bald ihn finden,

Um diesen Hohn mit Blut an ihm zu rächen.

(Er schläft ein.)

L'istesso tempo

Das leichte, neckische Wesen des dem Lysander unsichtbaren Puck gibt der b-moll-Teil. Das Thema selbst, ein wenig verwandt mit dem Elfenmotiv des vorigen Satzes, könnte recht wohl durch die ersten Worte „Auf und ab, auf und ab“ der Rede Pucks angeregt sein. Im *L'istesso tempo* kommt der ungeschickte Lysander angelaufen. Hat Beethoven ihn mit den Akzenten auf der zweiten Takthälfte als Hinkenden darstellen wollen? In sinnloser Hast läuft er Puck nach und ereifert sich bis zum *ff*. Aber schon verliert er die Lust, fällt in langsames Trotten (*dim.*) und schließlich in langsames, gemütliches Schreiten. Ein dreimaliges herzhaftes Gähnen (*L'istesso tempo*), in das Puck zweimal foppend sein „Auf und Ab“ hineinwirft — und das Narrenspiel schließt, da der andere nun eingeschlafen ist, mit einem gesteigert anmutigen Tanz des beweglichen Puck. Die Noten dieser Einschlaf-Episode mögen hier stehen.





Beethoven selbst saß der Schalk im Nacken, als er mit keinem Wörtchen den Sinn dieses Satzes verriet und damit den Interpreten zu tiefsinnigen Spekulationen über die drei „Gähn-Takte“ Gelegenheit ließ¹⁾.

Dritter Satz: Andante con moto, C

In Des-dur läßt Beethoven die Traumsommernachtsstimmung aufblühen, für die der Dichter selbst die Hilfe der Musik herbeirief²⁾. Eschenburg übersetzt „einschläfernde“, Schlegel „schlafbeschwörende Musik“. Der Worte sind nur wenige:

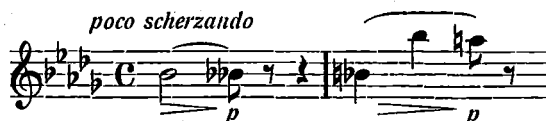
Oberon: Ich will zuerst
Die Feenkönigin entzaubern.
Sey wieder, was du ehemals warst!
Sieh wieder, wie du ehemals sahst!
Solch eine heilungsvolle Macht
Hat Phöbe's Knospe über Amors Blume.
Erwache nun, Titania, meine Königin!
Titania: Mein Oberon, was sah ich für Gesichte!
Mich dünkt', ich war verliebt in einen Esel.
Oberon: Hier liegt dein Liebling.
Titania: Und wie gieng das zu?
Wie ekelt mir vor diesem Anblick itzt!
Oberon: Still eine Weile! Robin, nimm dieß Haupt!
Titania, ruf die Musik herbey,
Die, stärker als gemeiner Schlaf, die Sinnen
Von diesen Schläfern binde!
Titania: Ha! Musik!
Einschläfernde Musik!

¹⁾ Die Stelle erinnert in ihrer Realistik an eine andere ähnliche in den Skizzen zur Kerkerszene in „Fidelio“. Dort, wo Rocco und Leonore, vom Heben des Steins ermüdet, absetzen, bemerkt das Textbuch „Sie holen Athem“. Beethoven notiert sich dazu folgenden Einfall (Nottebohm, Beethoveniana II, S. 429):



²⁾ Es ist die Stelle, bei der Mendelssohn sein „Notturmo“ einstellte.

Das *poco scherzando* über dem ersten Takte wird nur im Hinblick auf den dramatischen Augenblick der Szene verständlich. Die Verzauberung Titantias durch Oberon war ein Sommernachtstraumscherz gewesen; die Entzauberung und Rückkehr Titantias aus der Rüpel- in die Elfenwelt ist es nicht minder. Erstaunen malt sich auf ihren Zügen, nachdem der Lilienstab des Fürsten sie berührt. Das Motiv ihres Erwachens:



ist nichts anderes als eine dies maßlose Erstaunen malende Umbildung der ersten Noten ihres Hauptmotivs! Dem zarten, im folgenden immer wieder hervortretenden Thema, das im 3. Takte in der Bratsche beginnt, läßt sich fast getreu Oberons Entzauberungsspruch unterlegen:

Viola.



I. Viol.



Überrascht erhebt sich Titania (10). Beginnt sie in den anmutvollen Takten 11 ff. zu sprechen? Denkt sie (nach dem kleinen Erschrecken in Takt 13) an das I-a des Esels, den sie liebte?



Unsere Kenntnis der Beethovenschen Motivsymbolik reicht noch nicht aus, um alles, was in diesem versonnenen Stück Musik niedergelegt ist, ins Licht des Bewußtseins zu heben. Soviel aber steht fest, daß jede neu auftretende motivische Bildung einem neuen von Beethoven innig erfaßten Phantasiebilde entspricht. Zum Verständnis sind jedenfalls noch folgende Verse heranzuziehen:

Oberon: Musik erschalle! — Königin, nimm mich

Itzt bey der Hand! Wo diese Schläfer sich

Ausstrecken, komm, hier stampfen du und ich

Im Tanz den grünen Boden feyerlich!

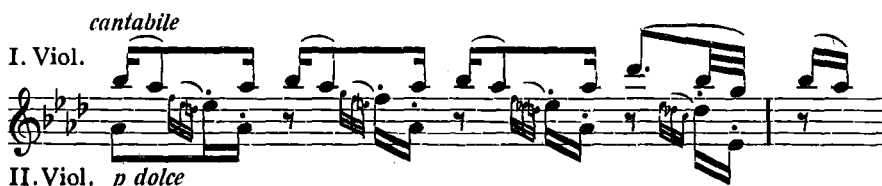
Mit alter Freundschaft lieb' ich wieder dich . . .

Puck: Feenkönig, horch! mein Ohr
Hört der frühen Lerchen Chor.
Oberon: So laß uns denn, o Königin,
Den Schatten nach, in ernster Stille fliehn!
Wir umziehn der Erde Bahn
Schneller, als der Mond es kann.

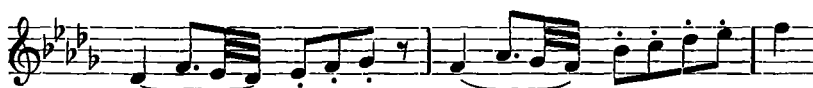
Naturlaute und Liebeszauber scheinen ineinander verwoben. „Der frühen Lerchen Chor“, von dem Puck spricht, ist angedeutet mit:



der Gesang der Nachtigall mit:



das Dahinschweben des Elfenpaares mit den nach oben gerichteten Zweiunddreißigsteln der Takte 32 ff. Es gibt Klänge in diesem Des-dur-Satze, deren sinnliche Pracht und Gesponnenheit sich wie berausgender Duft aufs Gemüt legt, Ahnungen eines frühen, stark empfundenen Impressionismus. Dazwischen tönt immer wieder das schöne feierliche Hauptthema:



das zum Symbol der Gattenliebe wird und bald abwechselnd, bald in lieblicher Verkettung die Verbundenheit des Hand in Hand schreitenden Paares versinnlicht. Auch Fragen und Antworten, Seufzer und Sehnsuchtslaute sind zu hören. Am Schluß entfliegen die ätherischen Gestalten. Ein Harfenklang tönt ihnen nach.

Es wird offenbar, daß Beethoven hier ausgesprochene Situationsmusik geschrieben hat, freilich eine, zu der es keine reale Bühne gibt oder jemals geben kann. Nur in der Phantasie des Hörers kann sie Wirklichkeit werden.

Vierter Satz: Alla danza tedesca (Allegro assai), $\frac{3}{8}$

Der ganze 5. Aufzug, soweit das Rüpelspiel reicht, bot musikalisch keinerlei Angriffspunkte. Wohl aber der am Ende dieses Spiels stehende Rüpeltanz, den sich auch Mendelssohn nicht entgehen ließ. Während dieser aber das Wort Rüpel im Sinne ungeschlachter Kerle auffaßte und ideal-tölpische Musik gab, schrieb Beethoven

einen Satz mit der Bezeichnung „Alla danza tedesca“. Eschenburg hat das Wort Rüpel nicht, sondern schreibt: „Hier folgt ein Tanz von Bauern.“ Das scheint mir nicht nebensächlich. Die „deutsche Tanzmusik“ verkörperte sich zur Zeit Beethovens im wesentlichen in den Tänzen des Landvolks, der Bauern. „Deutsche“ und „Ländler“ hießen die Tänze, die man im Gegensatz zu den feinen der Großstadt in den Land- und Vorstadtschenken hörte. Einen solchen griff Beethoven auf und gibt damit von äußerst entlegener Seite her einen Beweis für die Richtigkeit unserer ganzen Deutung. Denn wenn nun seine danza auch kein realistischer Rüpelanz fürs Theater geworden ist, so doch einer, der bei aller Grazie im Rhythmischen etwas vom Ungefügen, Schnippischen ländlicher Dreher an sich hat. Mit feinem Gefühl vermied Beethoven also alles mißverständlich Derbe und konnte dennoch den Eingeweihten klar machen, daß hier im Grunde von „Bauern“ getanzt wird. Selbst das Einnicken der schläfrigen Spieler, die nicht mehr wissen, was sie vor sich haben, ist in veränderter Gestalt aus dem „Lustigen Zusammensein der Landleute“ der Pastorale herübergenommen.

Fünfter Satz: Cavatina (Adagio molto espressivo), $3/4$

Nur 8 Verszeilen vom Rüpelanz getrennt steht der kleine Monolog Pucks, in dem er die Ruhe und Gespensterhaftigkeit der Nacht besingt und beschwört. Bei Schlegel beginnt er mit den Worten „Jetzt beheult der Wolf den Mond . . .“, bei Eschenburg „Hungrig brüllt der Löwe nun . . .“ Auf die einzelnen zur Erläuterung der Nachtstimmung vorgebrachten Bilder konnte es Beethoven bei der Musikalisierung nicht so sehr ankommen als auf die Stimmung der nächtlichen Szene überhaupt. Den Zauber einer poesieerfüllten Traumsommernacht hatte er, wie wir sahen, im 3. Satze auskosten lassen. Was er jetzt bringt, ist zwar auch ein Nachtbild, aber eins, das den Gegenstand nicht mehr durch Elfen-, sondern durch Menschaugen sieht. Viel Nachdenkliches, Wehmütiges, auch wohl Vorwurfsvolles steigt im Menschenherzen bei Nacht auf. Das ist es, was auch der Dichter als Gegenstück zu den sorglos heiteren Szenen der früheren Akte hervorheben wollte. Beethoven verstand ihn und schrieb ein Stück, das bei tiefster Empfindung den Unterton des Resignierten, Melancholischen trägt. Es gehörte zu den Sätzen, von denen er selbst immer tief ergriffen gewesen sein soll. Aber nirgends dringt es zu einem ganz freien Tone durch. Es will scheinen, als habe sich Beethoven in der Mitte besonders an zwei Verse des Dichters gehalten, die ich im folgenden heraushebe.

Eschenburg:

Halbverzehrte Brände glühn,
Und der Eule gräßlich Schreyn
Dringt zum Bett des Kranken hin,
Jagt ihm Furcht des Grabes ein.

Schlegel:

Jetzo schmaucht der Brand am Herd,
Und das Käuzlein kreischt u. jammert,
Daß der Krank' es ahnend hört
Und sich fest ans Kissen klammert.

Denn jene eigentümliche Stelle in C-es-dur (Takt 42), die Beethoven selbst mit „Beklemmt“ überschrieben — ein qualvoll aufstöhnendes, vorwurfsvoll fragendes Rezitativ von 7 Takten —, kann nicht anders als mit diesen Zeilen in Verbindung

gebracht werden. Nicht das Käuzlein, wohl aber die Totenstille der Nacht (*sempre pp*) legt sich wie Beklemmung auf das Herz eines lauschenden Kranken. Dann geht das Notturmo weiter und schließt mit einem Seufzer auf der schwebenden Terz.

Sechster Satz: Finale (Allegro), 2/4

Kaum hat Puck diese Nachtbeschwörung gesprochen, da nahen Oberon und Titania mit ihrem Gefolge im Hochzeitszuge.

Eschenburg:

Oberon

Schimmert durch dies Haus umher
Mit dem toten, ersten Glanz,
Geister, hüpfet lüftiger
Als ein Vogel, euren Tanz!
Diese Feenmelodey
Singt mir nach und tanzt dabey!

Schlegel:

Bei des Feuers mattem Glimmern,
Geister, Elfen, stellt euch ein!
Tanzet in den bunten Zimmern
Manchen leichten Ringelreihn!
Singt nach meiner Lieder Weise,
Singet, hüpfet, lose, leise!

Titania

Singet vorher erst den Gesang,
Schleift die Noten, zieht sie lang!
Hand in Hand aufs allerbest'
Hüpfen wir, und weihn dies Fest!

Wirbelt mir mit zarter Kunst
Eine Not' auf jedes Wort;
Hand in Hand, mit Feengunst,
Singt und segnet diesen Ort.

(Gesang und Tanz.)

Die feenhafte, wie aus Silberfäden gesponnene Hochzeitsmusik hierzu steht in Beethovens Finale und ist mit allem Zauber klassischer Mondscheinromantik ausgestattet. Die Tanzenden treten in Gruppen auf; eine löst immer die andere mit neuen berückenden Wendungen ab und verschwindet dann irgendwo im Dunkel. Elegisches und Geheimnisvolles, Zierliches und Groteskes — denn auch die Rüpel beteiligen sich in der Mitte (Takt 212 ff.) und am Schluß¹⁾ —, Ausgelassenes, Hüpfendes, Huschendes —, das alles vereinigt die Hand des Meisters zu einer idealen, unwirklichen Ballettmusik. Selbst die reizende Verabschiedung Oberons von seinen Geistern (Fermate im drittletzten Takte!) ist mit aufgenommen. —

Bei der ersten Aufführung des Sommernachtstraumquartetts am 21. März 1826 hat Beethoven als Schlußsatz die später als op. 133 veröffentlichte große B-dur-Fuge spielen lassen. Sie habe, heißt es, mißfallen und sei dann durch das jetzt vorhandene Finale ersetzt worden. Wer beide Kompositionen gegeneinander hält, wird sagen müssen, daß unmöglich, in welcher Umgebung auch immer, die eine gegen die andere ausgetauscht werden kann. Die weit über 700 Takte fassende ernste, gewaltige Fuge, die mit ihrer vielteiligen Innengliederung ein Quartett für sich darstellt, hat

¹⁾ Ihre Figuren nähern sich in auffälliger Weise denen in Mendelssohns Rüpeltanz:

Beethoven:



Mendelssohn:



Beethoven ganz bestimmt niemals und im Ernst als wirklichen Schlußsatz seines bereits fünf Sätze starken B-dur-Quartetts ansehen können. Ließ er sie damals spielen, so kann es nur aus irgendwelcher Verlegenheit heraus gewesen sein, und das Publikum urteilte recht, wenn es sie ablehnte. Der beste Beweis dafür, daß die Fuge ihm damals nur als vorübergehender Ersatz eines noch nicht fertigen Finales galt, liegt darin, daß er sie zurückzog und als besonderes Werk veröffentlichte. Dies aber gewiß nicht, weil sie dem Publikum mißfallen hatte — von dessen Kritik nahm Beethoven niemals Notiz —, sondern weil sie von Anfang an gar nicht für dieses Quartett bestimmt war. Auch wer die Deutung des Quartetts als Sommernachts-traummusik nicht annimmt, wird zugeben, daß zwischen Charakter und Stimmung der ersten fünf Sätze und denen der Fuge ein Abgrund klafft, der durch keine noch so kluge Rede überbrückt werden kann¹⁾.

¹⁾ Eine ebenso große Sinnlosigkeit bedeutet es, wenn die *Danza alla tedesca* unseres Quartetts als „ursprünglich“ für das a-moll-Quartett op. 132 bestimmt angenommen wird, nur weil sich eine Skizze dazu in der Nähe der Skizzen zu diesem Quartett gefunden hat (Nottebohm, *Beethoveniana* I, 53). Wer sich mit dem wahren Inhalt des a-moll-Quartetts vertraut gemacht hat und weiß, daß Beethovens Sonatensätze sämtlich durch die eiserne Klammer einer „Leitidee“ (Schindler) untereinander verbunden sind, wird Deiters' Vermutung, die *Danza* sei später durch den „Dankgesang eines Genesenden“ ersetzt worden, zu den vielen Ungeheuerlichkeiten einer vergangenen Beethovenauffassung zählen müssen.

Das Streichquartett cis-moll, op. 131

Das innere Feuer, das Beethoven seit dem Jahre 1824 für die Streichquartettkomposition beherrschte, hielt auch nach der Komposition der drei Galitzinquartette an. Schon Ende 1825 tauchen Skizzen zum cis-moll-Quartett auf. Um die Mitte des nächsten Jahres ist es beendet und wird dem Baron von Stutterheim gewidmet. Shakespeare ließ ihn noch immer nicht frei. Jetzt tritt er an den Hamlet und gestaltet ein Werk von ungewöhnlichen Ausmaßen.

Solange die musikalische Welt dieses cis-moll-Quartett kennt, hat sie es unter die höchsten Offenbarungen des Beethovenschen Genies gezählt. An ihm ist, wenn es darauf ankam, von je die gleichsam göttliche Herkunft der sogenannten absoluten Musik empfunden und aufgezeigt worden. Auch bei ihm hat, wie in der Einleitung ausgeführt, die bisherige Beethovendeutung alles als Ausfluß rein persönlicher Erlebnisse angesehen und mit wahrer Wollust das Durcheinander gegeneinander kämpfender und sich wieder beschwichtigender Empfindungen seines Herzens ausgelegt. Hören wir, was Deiters im 5. Bande der Biographie (1911, bearb. von H. Riemann, S. 320) in diesem Sinne darüber sagt. „Wir stellen uns beim Hören dieses Werkes den von der Welt abgekehrten (!), ganz innerlich lebenden Meister vor, mit dem Drucke, den Krankheit und seelische Leiden auf ihn gelegt, der sich durch Erinnerungen, Wünsche, Hoffnungen denselben zu entziehen sucht (!) und dabei auch (!) den Vorstellungen von munterem Lebenstreiben, der tief in ihm verborgenen Neigung zum Humor entsprechend, sich nicht verschließt, bis er in kräftigem Entschlusse sich wiederfindet und mit Trotz und Energie den Kampf mit dem Schicksal wieder aufnimmt.“ Möchte dieses billige, sich bei jeder Komposition wiederholende seichte Gerede über einen Künstler, dessen Natur ganz anders geartet war, als eine mißleitete Ästhetik sie sich seit Großvaters Tagen vorzustellen beliebte, durch die folgende, wie ich hoffe, überzeugende Deutung endgiltig aus unserer deutschen Literatur verschwinden. Es wird ihr in Zukunft nicht mehr zur Ehre gereichen.

Den Hamlet fand Beethoven im 12. Bande der Eschenburgschen Ausgabe, demselben, der auch Romeo und Julia und Othello enthält. Er begann abermals in der Mitte des Schauspiels und fuhr dann mit der Wahl der Szenen schrittweis fort.

1. Satz. Adagio, ma non troppo. 3. Akt, 1. Szene. Hamlets Monolog „Sein oder Nichtsein“.
2. Satz. Allegretto molto vivace. Fortsetzung der vorigen Szene: Erscheinen der Ophelia; Zwiegespräch mit Hamlet.
3. Satz. Allegro moderato. 3. Akt, 2. Szene. Vorbereitung der Pantomime.
4. Satz. Andante, ma non troppo. 3. Akt, 2. Szene. Der Pantomime erster Teil (Königin, König; dessen Vergiftung).

5. Satz. Presto. Fortsetzung der Pantomime. Deren zweiter Teil (Liebeswerben des Vergifters um die Königin).
6. Satz. Adagio. 3. Akt, 5. Szene. Lied. der Ophelia.
7. Satz. Allegro. 5. Akt, 2. Szene. Zweikampf des Hamlet und Laertes vor König und Königin. Ohnmacht und Tod der Königin. Hamlet stirbt.

Erster Satz: Adagio, *ma non troppo e molto espressivo*, ♩

Dem berühmten Monologe Hamlets über „Sein oder Nichtsein“ entspricht Beethovens erhabener erster Satz. Er entspricht ihm, d. h. bedeutet nicht etwa dessen Auskomposition. Was sich beim Dichter in Worten und Vergleichen spiegelt: das Wesen einer tief nachdenklichen Innenschau, das hat der Musiker völlig selbständig in etwas Musikalisches verwandelt. Und zwar so, daß nicht nur das Nachdenkliche und Unergründliche des Inhalts, sondern auch der Charakter des Monologisierenden immer wieder unterstrichen wird. Wir stehen vor einem der schönsten Beispiele der Transsubstantiation eines geistigen Gehalts in die Materie der Musik. Was beiden gemeinsam ist, läßt sich nicht beweisen, sondern nur innerlich ergreifen. Aber wie in diesem einsam und mit einem Schmerzzucken beginnenden Fugestück Gedanke sich an Gedanke reiht, einer immer den andern ablöst und neue gebiert und die Phantasie doch nicht von dem Ausgangsgedanken ablassen kann, ihn bald in Wehmut, bald in Hoffnung, bald in Bitterkeit eingebettet zeigt, das bedeutet ein ebenso wunderbares Stück Lebensphilosophie wie des Dichters scharfgeschliffene Rede. Wollte man beide weiter analysieren, käme man wohl auf einzelne übereinstimmende Einfälle über Leben, Tod, Sterben, Schlafen, Übel in der Welt, Gewissen und Verzicht. Dissonanzen hier wie dort, im Denken wie im Fühlen! Indessen genügt der einfache Hinweis. Eschenburg gab dem Monolog eine lange, den Inhalt weiter ausführende Anmerkung mit, die Beethoven, ohne natürlich ihrer zu bedürfen, mit Interesse gelesen haben wird. Es wird wohl in Zukunft dahin kommen, daß wir beim Hören der Beethovenschen Musik nicht anders als an Hamlets verzweifelter Grübeln, beim Hören des Monologs nicht anders als an Beethovens weltentrückte Fuge werden denken können, obwohl beide sich — als verschiedenen Kunstsphären zugehörig — ausschließen.

Zweiter Satz: Allegro molto vivace, $\frac{6}{8}$

In jungfräulicher Anmut schwebt Ophelia heran, und ihre wogende Melodie — ein wenig ins Fragende gewandt wie ihre ersten an Hamlet gerichteten Worte — bricht mit ihrem ruhigen, klaren D-dur wie ein Lichtstrahl in die bisherige trübe cis-moll-Atmosphäre. Hamlets Gespräch mit dem Mädchen ist bei Shakespeare nur das Geplänkel eines mit Wortwitzen spielenden Lebemanns. Es war unmöglich, ihm auch nur einen Funken musikalischer Poesie abzugewinnen. So begnügt sich Beethoven mit einem allgemeinen Charakterbild, in dem Herzensreinheit und Liebedürfnis die hervorstechenden Züge sind. „Geh in ein Nonnenkloster, sag' ich, und das bald — Lebe wohl!“ ruft ihr Hamlet schließlich zu, Worte, die Beethoven in die Schlußakte des Satzes mit aufgenommen hat (182 ff.); denn diese brüsk aus-

einanderfahrenden verminderten Septimenakkorde mit den abweisenden Achtelgesten wirken nach dem Vorangehenden wie Verhöhnung. Die leise bedauernden Schlußakte (191 ff.) mögen als schwache Andeutung des kleinen Monologs Ophelias „O! welch ein edles Gemüth ist hier zu Grunde gerichtet! . . .“ beabsichtigt sein.

Dritter Satz: Allegro moderato, C

Beethoven springt jetzt in die nächste Szene des Schauspiels über. Hamlet hat soeben seine Schauspieler belehrt; das Spiel selbst ist vorbereitet, man erwartet den König und sein Gefolge. Er sagt zu Horatio: „Da kommen sie, das Spiel zu sehen, ich muß mich albern stellen. Sieh dich nach einem Platz um.“ Die wenigen Takte sind nur Überleitung zur nachfolgenden Pantomime. Die Akkordschläge der Takte 1 und 4 mit den hüpfenden Achtelfiguren deuten wohl Hamlets Aufbruch und das Nahen der Gäste an. Die Kadenz (Adagio) wird als eine Art vorstellende Geste zu verstehen sein, mit der er jene einläd. An welche Zeile im Gespräch Beethoven dabei gedacht hat, ist schwer zu sagen. Nicht unmöglich, daß er den Koloraturschwanz ironisch gemeint (im Sinne von Hamlets „sich albern stellen“) und demgemäß vortragen wissen wollte¹⁾. Die rezitativische Schlußwendung bereitet jedenfalls nachdrücklich auf das Folgende vor.

Vierter Satz: Andante, ma non troppo e molto cantabile, 2/4

Hamlet läßt vor dem König und der Königin eine Pantomime aufführen, die das Verbrechen des Paares (Vergiftung des vorigen Königs, Ehebruch der Königin) wiederholt. Shakespeares Vorschriften hierfür gibt Eschenburg (S. 256) mit folgenden Worten wieder²⁾:

Es folgt die Pantomime. Ein König und eine Königin, sehr verliebt [Thema]; die Königin umarmt ihn, und er sie [1]. Sie kniet, und thut, als ob sie ihm etwas betheuerte [2]. Er hebt sie auf [3], und beugt sein Haupt über ihren Hals [4]; er legt sich auf eine Blumenbank nieder [5]; sie sieht, daß er eingeschlafen ist [6], und verläßt ihn. Darauf kömmt ein andrer, nimmt ihm die Krone ab, küßt sie [7, 8], gießt dem Schlafenden Gift in die Ohren, und geht ab. Die Königin kömmt zurück, findet den König todt, und thut sehr betrübt [8]. Der Vergifter kömmt mit zwey oder drey andern stummen Personen wieder, und stellt sich, als ob er Beyleid bezeige. Der Leichnam wird weggebracht.

Der Vergifter buhlt um die Königin mit Geschenken; sie thut eine Zeitlang spröde; aber am Ende nimmt sie seine Liebe an. (Sie gehn ab.)

Dieses Spiel hat Beethoven in zwei Sätze zerlegt. Der erste — das Andante No. 4 — gibt die Pantomime bis zum ersten Absatz des eben angeführten Textes wieder, der nächste (No. 5; Presto) ist die Musik zur Liebeswerbung des Vergifters im zweiten Absatz. Und zwar hat Beethoven in Übereinstimmung mit dem englischen Ausdruck *masque* und wohl auch der Wiener Bühnenüberlieferung das Ganze als „Puppen-

¹⁾ Hamlet: „Oh! ich bin der einzige Spaßmacher in meiner Art. Was sollte man anders thun, als lustig seyn?“

²⁾ Die von mir in Klammer gesetzten Zahlen zeigen die unten besprochenen Variationen Beethovens an.

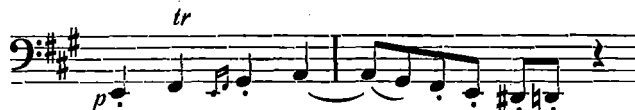
spiel“ aufgefaßt und ihm, wie es dem marionettenhaften Charakter eines solchen entsprach, den Schimmer des Unwirklichen, Märchenhaften aufgedrückt. Nicht nur die Gestalten des Königs und der Königin, sondern auch deren Handlungen sind mit voller Absicht auf ein gewisses Kleinformat gebracht. Man fühlt, diese Gestalten sind zwar lebendig, aber in einer anderen Welt, wo es der Übertreibung in Geste und Ausdruck bedarf, um sich verständlich zu machen. Ein feiner Humor durchzieht alles, was sich im folgenden musikalisch abspielt. Schon der geistvolle Gedanke, den ganzen ersten, um die Person des Marionettenkönigs sich bewegenden Teil des Spiels in Variationenform zu geben, ist der Bewunderung würdig. Sie steigert sich, wenn man im Verlaufe erkennt, daß jede Variation programmäßig dem vom Dichter angezeigten Bühnenvorgang entspricht und somit alles — im geistigen Zusammenhang betrachtet — von der gleichen Ironie ist wie das dargestellte Schaubild. Wurde bis zur Stunde Beethovens Musik als frei ausströmender, gegenstandsloser Affekt angesehen und wiedergegeben, was ohne Kenntnis des Programms das Natürliche gewesen ist, so zeigt uns dies jetzt die gegenständlichen Hintergründe, vor denen sich seine Phantasie bei der Konzeption bewegte. Nicht Selbsterlebtes, nicht persönliche Tragik, nicht eigenes Freuen und Leiden hat ihm die Feder geführt, sondern die Dichtung, die Phantasie des großen Briten. Wohl bleibt die Musik auch jetzt, was sie war, aber ein neuer unnennbarer Zauber legt sich um sie und fordert zu einem Vortrage auf, der zu manchen neuen Akzenten und Schattierung Anlaß geben kann.

Das Thema der Miniaturkomödie selbst besteht aus zweimal 16 Takten; es entspricht mit seiner lebenswürdigen motivischen Tändelei, dem Hin und Her zärtlicher Gesten der Vorschrift des Dichters „Ein König und eine Königin, sehr verliebt“. Nur Puppenkönige mit goldener Papierkrone können so mit ihrer Gattin spielen. Und doch hat Beethoven dem Sätzchen eine zarte Melancholie mitgegeben, nicht ohne Rücksicht vielleicht auf die Miniaturtragik, die sich im Verlauf entwickeln soll.

1. Variation (33—64). „Die Königin umarmt ihn“ (33—40), „und er sie“ (41—48). Die sich entsprechenden, zuerst in der Violine, dann im Violoncell auftretenden Schmeichelfiguren lösen sich von 49 an in ein bestrickendes Liebeswerben beider Gestalten auf, beladen mit allerlei Seufzern und schmachtenden Wendungen.

2. Variation. Più mosso (66 mit Vortakt — 97). „Sie kniet, und thut, als ob sie ihm etwas betheuerte“. Die ironisierende Begleitung der Mittelstimmen, das in Violine und Violoncell erscheinende Achtelmotiv des Niederknien der Königin, das der König galant zu verhindern trachtet, das Anheben der Beteuerungen (82), die sich zweimal (86 ff., 94 ff.) zu grotesker Schärfe steigern, sind — von aller Kunst musikalischer Vergeistigung abgesehen — zu faszinierenden Symbolen des poetischen Vorwurfs geworden.

3. Variation. Andante moderato e lusinghiero (98—129). „Er hebt sie auf“. Mit dem *lusinghiero* deutet Beethoven selbst auf das Verführerische der Szene. Die zärtlichen Bitten und Gesten des Königs werden von der heuchlerischen Gemahlin mit gleicher Zärtlichkeit wiederholt (98—113). Mit lebenswürdiger Übertreibung, jedoch so, wie es dem Charakter buffonesker Figuren entspricht, ist die Bemühung des Emporhebens der Knieenden und ihr komisches Zurückfallen wiedergegeben:



Nur mit Widerstreben und langem Sträuben läßt sich die Falsche in ihrer geheuchelten Unterwürfigkeit aufrichten. Als sie endlich auf den Beinen steht, beginnt in der

4. Variation, Adagio $\frac{6}{8}$ (130—161) ihr lockendes Liebesspiel von vorn. Beim Dichter steht „Er beugt sein Haupt über ihren Hals“ (Schlegel übersetzt „Er lehnt den Kopf an ihre Brust“). Jeder Quartettspieler kennt die Grazie und die betörenden Klangwunder dieses Satzes, zu dessen weiterem Verständnis jetzt, da sich sein poetischer Sinn enthüllt, kaum ein Wort der Deutung hinzugefügt zu werden braucht. Es ist ein verführerischer, gleißnerischer Tanz von beinahe orientalischer Sinnlichkeit.

5. Variation. Allegretto $\frac{2}{4}$ (162—186, mit Wiederholung des zweiten Teils). Der König „legt sich auf eine Blumenbank nieder“. Ähnlich wie vorher das Emporheben wird hier das langsame, behutsame Sichniederlegen und bequeme Sichzurechtrücken des Königs mit verschwiegenem Humor angedeutet. Die Königin ist ihm behilflich; der Nachgesang des Violoncells (182 ff.) illustriert das Behagen des Ruhenden.

6. Variation. Adagio, *ma non troppo e semplice*, $\frac{9}{8}$ (187—221). „Sie sieht, daß er eingeschlafen ist.“ Eine Art Wiegenlied erklingt, *sotto voce* und *semplice*, d. h. nicht aufdringlich ausdrucksvoll, was dem Sinn widersprechen würde. Die Königin lullt den Gemahl in Schlummer, immer noch lockend und verführerisch. Schon melden sich die tiefen Atemzüge des Mannes (Sechzehntelfigur in 195, und zwar *non troppo marcato*). Der Gesang klingt weiter. Wenn die Königin bereits abbrechen zu können glaubt (102, 105, 210, 213), beginnt der Schlafende — wie humorvoll ist das gedacht! — einen Augenblick zu murren (Sechzehntelfigur stark), um beim Wiederbeginn des Liedes weiterzuschmachten. Erst nach dreimaliger Wiederholung dieses Spiels bemerkt die vor Ungeduld Zitternde¹⁾, daß der Gatte fest eingeschlafen ist: die Atemzüge sind regelmäßig geworden! „Sie verläßt ihn.“

7. Variation (220—242). „Darauf kömmt ein anderer, nimmt ihm die Krone ab und küßt sie.“ Die Musik geht in den folgenden Augenblicken zu fast dramatischer Lebendigkeit über. Der „Vergifter“ des Königs naht. Heimlich und vorsichtig (Viertelschläge) schleicht er heran und gewahrt den Schläfer. Mit fiebernder Erregung und bis zum *ppp* gehender Lautlosigkeit naht er ihm. Er sieht ihn in seiner ganzen königlichen Ahnungslosigkeit vor sich (Thema des Königs in Originalgestalt, Allegretto, 231 ff.). Mit gebanntem Blick auf sein Opfer (*sempre più allegro*) tritt er heran und greift mit letzter Vorsicht zur Königskrone. Im Augenblick, da die Note f sich in fis verwandelt und Tempo primo wiederbeginnt, ist sie in seinen Händen. Ein langsam ausschlagender Triller malt in der

¹⁾ Ihre zweimalige Imitation des Unruhemotivs (*f*) in 211 und 213 klingt wie eine harte hämische Geste.

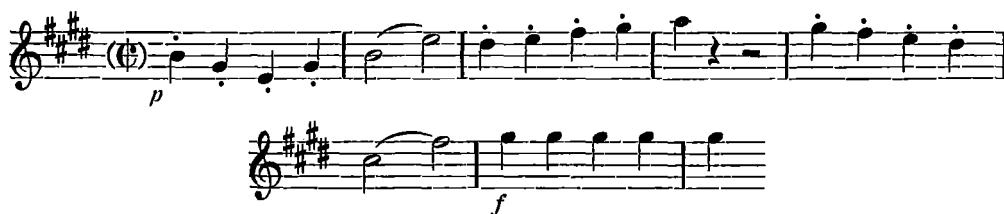
8. Variation (243—277) die diabolische Freude des Schurken. In frohlockendem A-dur erklingt das Königsmotiv: das funkelnde Kleinod wird mit Küssen bedeckt. Soll der langgehaltene Triller in der Höhe (250 ff.) als Andeutung der Worte „gießt dem Schlafenden Gift in die Ohren“ zu verstehen sein? Der Verbrecher verschwindet.

„Die Königin kömmt zurück, findet den König todt, und thut sehr betrübt“. Das Königsthema (*Allegretto*, 254) erscheint wieder, wird abermals ironisch in die Länge gezogen und mündet (264 bei *in tempo*) in den Schmerzensausbruch der teuflischen Gattin, dessen Unwahrheit in dem *cantabile*, in verächtlichen Anspielungen auf den Toten (269 ff.) und dem herzlos tändelnden Nachspiel (273 ff.) zum Ausdruck kommt.

Fünfter Satz: Presto, ♩

Das Puppenspiel setzt sich fort: „Der Vergifter buhlt um die Königin mit Geschenken; sie thut eine Zeitlang spröde; aber am Ende nimmt sie seine Liebe an“.

Auch diesen in Rondoform gehaltenen geistsprühenden Satz hat Beethoven ganz in der Sphäre des Unwirklichen belassen. Eine Marionettenkönigin mit allem Flitter und aller Seelenlosigkeit einer Märchengestalt auf der einen Seite, ein als Märchenprinz ausgestaffierter galanter Liebhaber auf der anderen — diese beiden einander angeglichenen Typen bilden auch musikalisch das funkelnde Spiel und Gegenspiel. Die Ränke beider, ihr Menschliches und Persönliches sind vergessen; sie leben nur mehr als luftige Geister einer bunten Phantasiewelt. — Der Satz war bis jetzt seiner Verbindung mit dem Vorhergehenden wie Folgenden nach völlig rätselhaft. Jetzt hat er mit seiner ätherischen, in die letzten Gefilde beschwingter Seelengelöstheit aufsteigenden Musik seine Deutung und Erklärung gefunden. Was in ihm vorgeht, ist an sich einfach. Der Haupt- und Refraintteil mit seinem aufspringenden Thema:



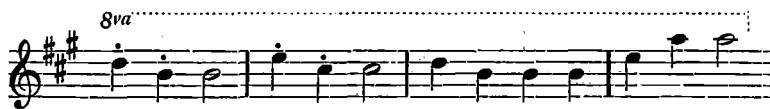
ist der Ausdruck — wenn man so sagen darf — „idealisierter Koketterie“ eines zauberischen Weibes, das schlangengleich mit hundert Künsten und lockenden Gesten jetzt gewährend, jetzt versagend, hier nahend, dort fliehend, den werbenden Mann in Schach hält. Dieser tritt in der Leuchtkraft eines zweiten anmutigen Themas in Erscheinung:



Beide bekommen noch je ein Seitenthema, der Mann das in III erklingende:



das Weib das überschäumend lustige:



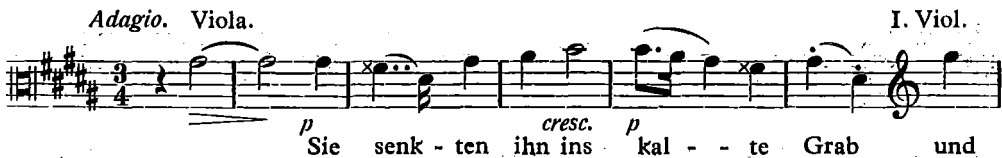
Aus musikalischen Augenblicken des Haschens und Jagens, des Neckens und Sichzierens, des Auseinander- und wieder Zusammengehens, wobei das Weib dem Manne immer wieder ent schlüpft, hat Beethoven diese auf unnahbarer Höhe thronende Apotheose geistiger Beschwingtheit gewoben. Wiederum eine Ballettmusik idealischer Prägung! Und wie die Pantomime innerhalb des Trauerspiels nur episodische Bedeutung hat — ein Schauspiel im Schauspiel —, so tritt auch die Musik der beiden Sätze No. 4 und 5 als eine Art Intermezzo in Kontrast zu den umrahmenden ernstesten Stücken. Selbst der Schluß des Presto ist voll greifbarer Symbolik. Die lockenden Themen des Mannes erscheinen von 447 an nochmals, aber in Bruchstücken und durch Fermaten aufgehalten: die Frau geht auf die Fortsetzung des Liebesspiels nicht mehr ein. Sie weist den Verdutzten neckisch ab und verschwindet, in geheimnisvoll-gläserne *sul ponticello*-Klänge gehüllt, ins Reich des Unwirklichen. Der holde Spuk ist zu Ende. Nach dem letzten E-dur-Akkord (496) läßt Beethoven den Vorhang über dem musikalischen Puppenspiel fallen und kehrt zur Tragödie zurück.

Sechster Satz: Adagio quasi un poco Andante, 3/4

Beethoven ergreift die berühmte Szene des ersten Auftretens der Ophelia in ihrem Wahnsinn. Eschenburg sagt: „Ophelia kömmt, ganz albern mit Stroh und Blumen ausgeschmückt“ und übersetzt den Anfang ihres Liedes:

Ophelia (singend): Sie senkten ihn ins kalte Grab,
Und manche Thräne floß drauf herab.
Fahr' wohl, mein Täubchen!

Beethoven schrieb ein nur 28 Takte langes balladenhaftes Stück von gesammeltem Ausdruck, das von tiefer Melancholie widertönt und in den überwiegend fallenden Motivzügen ein altes musikalisches Trauersymbol trägt. Wiederum sind Eschenburgs Worte getreu unterzulegen¹⁾:



¹⁾ Schlegels Worte lassen sich Beethovens Melodie nicht anpassen.

Fahr wohl,
 man - che Trä-ne floß drauf her-ab! Fahr wohl, mein
 II. Viol. I. Viol.
 mein Täubchen!
 Sie senk - ten ihn ins kal - - te Grab. Fahr
 Täubchen! usw.

Siebenter Satz: Allegro

Ohne Pause reiht sich an Ophelias Lied die Szene des Fechtkampfes Hamlets mit Laertes aus dem letzten Akt. König und Königin mit Gefolge sind unter den Zuschauern. Die Kämpfer stehen sich gegenüber:

Hamlet: Wohlan denn, Freund!

Laertes: Wohlan, mein Prinz!

(Sie fechten.)

Hamlet: Eins.

Laertes: Nein.

Hamlet: Thut den Ausspruch —

Ossrick: Ein Stoß, ein handgreiflicher Stoß!

Laertes: Gut — noch einmal.

König: Halt, gebt mir zu trinken. Hamlet, diese Perle ist dein — Auf deine Gesundheit! — Gebt ihm den Becher.

Hamlet: Ich will diesen Gang erst ausfechten — Setzt ihn unterdeß nur hin — Komm her — (Sie fechten.) Wieder ein Stoß — Was meynt Ihr?

Laertes: Gestreift, gestreift, ich gesteh' es. König, unser Sohn wird gewinnen.

Der Satz ist aus dem Fechtermotiv (in „Auslage-gehen“):

und dem Thema des Klingekreuzens:

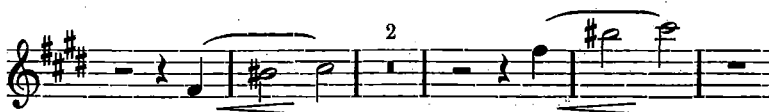
gebildet. Dazwischen schieben sich Episoden, welche die Vorgänge unter den Zuschauern vergegenwärtigen. Das Thema (22 ff.):



ist wohl als Sorgenruf der Königin anzusprechen, die kurz vor Ergreifen des Giftbechers voll Mutterangst dem kämpfenden Sohn nach dem zweiten Gang zuruft:

Königin: Er ist zu stark und engbrüstig. Hier Hamlet, nimm mein Schnupftuch,
und wische die Stirn. Die Königin trinkt auf dein gut Glück, Hamlet —
Hamlet: Theure Mutter!

Denn jedesmal begleiten diese auch vom König aufgenommene Rede Fragmente des aus der ersten Fuge bekannten (99 ff.) Hamletthemas:



Der Kampf wird (40) wieder aufgenommen und führt zu Augenblicken, die der Dichter folgendermaßen schildert:

Hamlet: Komm, den dritten Gang, Laertes; Ihr tändelt nur. Ich bitt' Euch, fallt mit Eurer ganzen Stärke aus. Ich fürchte, Ihr seht mich für weibisch an.

Laertes: Meynt Ihr? — Kommt her.

(Sie fechten.)

Ossrick: Keiner ist getroffen.

Laertes: Da hast du's. (Er verwundet Hamlet; hernach verwechseln sie in der Hitze die Rappiere; und Hamlet verwundet den Laertes.)

König: Trennt sie, sie geraten in Hitze.

Hamlet: Nein — noch einmal —

Ossrick: Helft der Königin, holla!

(Die Königin fällt nieder.)

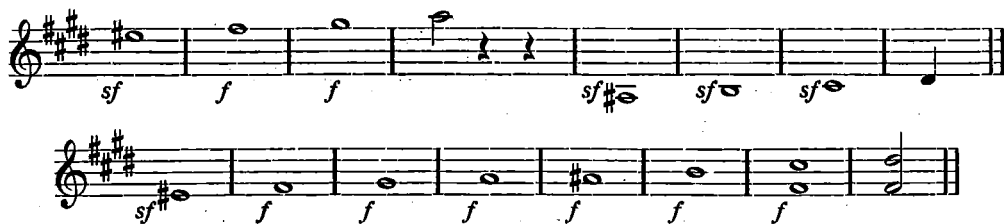
.....
Hamlet: Was macht die Königin?

König: Sie wird ohnmächtig, weil sie Blut sieht.

Königin: Nein, nein, der Trank — der Trank — Oh! mein theurer Hamlet — der Trank — der Trank — Ich bin vergiftet — (Sie stirbt.)

Schrittweis folgt Beethoven. In 52 setzen die gefährlichen Schläge der Gegner ein (ff, in Engführung). Die Königin sinkt nieder (56 ff.) und bricht in Wehschreie aus (58 ff., *espressivo*): sie hat den Giftbecher genommen. Die Kämpfer bemerken es zunächst nicht, sondern fechten weiter (77 ff.). Der König erhebt sich und will Einhalt gebieten:

¹⁾ Wohl nicht ohne Absicht ist dieses Thema denen angenähert, die im Liebesspiel der Pantomime eine Rolle spielen.



Es fruchtet nichts. Bewegungen und Stellungen des einen (124 ff.) werden vom andern blitzschnell nachgeahmt (130 ff.), Hiebe sausen durch die Luft (*non ligato!*), ununterbrochen und hart; die Gegner ermatten einen Augenblick, um alsbald wieder aufeinander loszufahren.

In diesem Augenblick (164) beginnt die Reprise und damit die Wiederholung der Kampfszene. Alles Frühere ist im wesentlichen beibehalten. Nur dort, wo beim erstenmal die Königin in Ohnmacht fiel (56 ff.), biegt Beethoven jetzt entscheidend um: sie legt sich, mit den eben angeführten Worten zu Hamlet gewandt, zum Sterben nieder. Ihr Todeskampf ist breiter ausgeführt und mit wahrhaft tragischen Tönen erfüllt — ein menschlich ergreifendes Intermezzo inmitten der stürmischen Umgebung. Doch erst, nachdem die Reprise ganz ausgebeutet worden, wobei des Königs gebietender Ruf jetzt abwärts und im *ff* erscheint, und die Kämpfer einen letzten gewaltigen Ausfall gemacht haben (329 ff.), tritt auch an Hamlet das Geschick: tödlich verwundet bricht er (347) nieder. Der Schluß ist eine Verklärung seiner letzten Worte:

Hamlet: O! ich sterbe, Horatio — die Stärke des Gifts überwältigt meinen Geist —
 ... Das sagt ihm (Fortinbras), und die Vorfälle, die meinen Tod veranlaßt haben
 — Das Übrige ist Stillschweigen — (Er stirbt.)

Wie Coriolan, so atmet Hamlet seinen Geist unter den zuckenden, aber immer ruhiger werdenden Rhythmen der beiden Kampfmotive aus. Vielleicht hat Beethoven mit dem sechsmal erscheinen Motiv:



das eine Vertauschung der Intervalle von Hamlets erstem Monologmotiv zeigt, andeuten wollen, daß jetzt das „Sein“ — ehemals mit *cis-eis-fis* angesprochen — jetzt in ein Nichtsein verkehrt worden ist.

Die Klaviersonate Es-dur, op. 27 Nr. 1 (quasi una fantasia)

Unter den vielen Stellen seiner Dramen, an denen Shakespeare mit tiefem Verständnis über die Macht der Musik spricht, hat als bekannteste die im Kaufmann von Venedig zu gelten, wo Lorenzo seiner Geliebten Jessica die magischen Wirkungen der Töne schildert. Sie steht in der ersten Szene des fünften Akts und schließt mit den berühmten Worten: „Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst“ usw. Eschenburg übersetzt hier: „Der Mann, der keine Musik in sich hat, der nicht von der Eintracht lieblicher Töne gerührt wird, ist zu Verrätherey, Tücken und Räubereyen aufgelegt; die Bewegungen seines Gemüths sind träge, wie die Nacht, und seine Triebe schwarz, wie der Erebus. Man traue keinem solchen Manne!“ Von dieser uralten, bis ins Griechentum hinabreichenden Überzeugung mag auch Beethoven tief durchdrungen gewesen sein, und es ist wohl kein Zufall, daß unter den ersten seiner bis jetzt nachweisbaren Shakespeare-Sonaten eine steht, die diesem Lustspiel ihre Entstehung verdankt¹⁾.

Nun eignete sich freilich gerade diese Stelle wegen ihrer etwas vernünfteln den Rede wenig zur musikalischen Auslegung. Eher hätte die Mondschein- und Sere nadenstimmung der Szene anregend wirken können. Aber abgesehen davon, daß Beethoven, soweit wir sehen können, reine Stimmungsbilder des Dichters nur dann berücksichtigte, wenn sich zugleich die Möglichkeit einer bestimmten Situations- oder Charakterschilderung bot, biegt diese Szene zu schnell in den weitergehenden

¹⁾ Wo und wie im übrigen das Prinzip der „esoterischen“ Programmusik schon in Beet hovens frühestem Schaffen zum Durchbruch kommt, vermag ich bis jetzt noch nicht zu übersehen. Im Bereich der Klaviermusik scheint die Sonate pathétique (1797) der erste Versuch großen Stiles dieser Art gewesen zu sein. Über sie mag in einer künftigen Ver öffentlichung berichtet werden. Jedenfalls konnte der innere Zusammenhang der Sätze auch durch ein anderes Bindeglied als einen dramatischen Verlauf oder Charakter her gestellt werden. Einen solchen glaube ich für die 4. Symphonie nachgewiesen zu haben. Unter den Klaviersonaten scheint mir z. B. die in D-dur op. 10 Nr. 3 (1797) das Beispiel für einen anderen poetischen Vorwurf zu sein. Beethoven selbst hat, wie oben (S. 7) er wähnt, ihren zweiten Satz, das „Largo e mesto“, als Schilderung des Seelenzustandes eines Melancholischen „mit allen den verschiedenen Nuancen von Licht und Schatten im Bilde der Melancholie“ bezeichnet. Betrachtet man die übrigen Sätze aufmerksam, so erweisen sie sich als Charakterbilder der drei andern Temperamente. Im ersten mit seinen beweg lichen, stürmischen, lebensfrohen Melodien und Figuren haben wir den Sanguiniker, im Menuett mit seinen fallenden, immer wieder neu ansetzenden Melodielinien den gemäch lichen, nachdenklichen, mehr passiv eingestellten Phlegmatiker, der (im Trio) einer behäbi gen Lustigkeit fähig ist, im Rondo endlich den Choleriker, der sich in abrupten, leiden schaftlichen, beständig in Gegensätzen sich bewegenden Wallungen kundgibt. Mit dieser Temperamenten-Sonate würde sich Beethoven den vielen anreihen, die vor ihm den gleichen dankbaren Vorwurf musikalisch behandelt haben.

Dialog um, als daß sie sich hätte abtrennen lassen. Zudem hätte der nahestehende Schluß des Schauspiels kein tragfähiges musikalisches Finalemotiv ergeben. Verlockend dagegen war die Szene der Kästchenwahl (3. Akt, 2. Szene), dieselbe, die als Kupferstich den zweiten Band der Eschenburgschen Ausgabe schmückt. Denn hier boten außer der besonders geforderten szenischen Begleitmusik zwei der Hauptcharaktere des Stückes, Porzia und Bassanio, eine Anknüpfung. Ich halte die im Jahre 1800 entstandene Es-dur-Sonate op. 27 Nr. 1 (quasi una fantasia) für die hiervon inspirierte Musik. Sie als solche überzeugend nachzuweisen, ist allerdings in diesem Falle nicht ganz leicht. Denn wenn der Bühnenvorgang auch keineswegs ohne lyrischen Höhepunkt verläuft, so bot doch weder sein Anfang noch sein Auslaufen ohne weiteres Gelegenheit zur Entfaltung eines sonatenhaften Geschehens. Beethoven umging die Verlegenheit, indem er einzelne Stellen des Dialogs breiter ausführte, als sie in der Dichtung stehen. Das war das gute Recht seiner enthusiastisch nachschaffenden Phantasie. Beispiele dafür begegneten uns schon oben im Bereich der Streichquartette. Ich hoffe, daß meine Deutung auch hier sich von Willkürlichkeiten freigehalten und die eigentümliche formale Anlage der Sonate zwanglos mit ihrer poetischen Vorlage in Einklang gebracht hat.

Andante. Porzia stellt in liebender Besorgnis Bassanio vor die Wahl des Kästchens, die sein Glück entscheiden soll. Bassanio antwortet.

Allegro. Die von Porzia befohlene Musik spielt auf.

Andante. Während Bassanio die Kästchen betrachtet, hofft Porzia zuversichtlich auf eine glückliche Wahl.

Allegro molto e vivace. Höchste seelische Unruhe der Porzia im Gedanken an das Mißlingen der Wahl.

Adagio con espressione. Bassanio hat das bleierne Kästchen geöffnet und betrachtet das darin befindliche seelenvolle Bildnis Porzias.

Allegro vivace. Freude des Paares am glücklichen Ausgang.

Adagio con espressione. Liebende Schlußworte und Schwur Bassanios.

Presto. Glückwünschende Zurufe der Nerissa und des Graziano.

Entsprechend der eben entwickelten Folge der dramatischen Augenblicke läßt auch Beethoven seine Sätze unmittelbar (durch *attacca subito* gefordert) ineinander übergehen. Es braucht indessen nicht nochmals betont zu werden, daß es sich auch hier nicht um szenische oder irgendwie dramatisch gemeinte Musik handelt. Sie wäre ohne Angabe des Programms nicht verstanden worden. Entnommen ist der Dichtung nur die seelische Charakteristik der beiden Hauptpersonen und die Reihenfolge der Situationen, in die sie hineingeraten oder die sie hervorrufen. Gewiß ist auch diese Sonate musikalisch aus sich selbst heraus verständlich und bisher aus sich selbst heraus verstanden worden. Wer aber jemals die ohne weiteres begreifliche Frage erhob, warum Beethoven gerade auf diese so überaus merkwürdige Satzfolge mit ihren Themareminiszenzen verfiel und die einzelnen Teile gerade in dieser merkwürdigen Weise kontrastieren ließ, der bekam entweder gar keine Antwort oder wurde mit dem Hinweis abgespeist, daß Beethoven es eben so und nicht anders hat haben wollen. Die Zeit ist gekommen, da wir diese Kindergläubigkeit ablegen müssen und zu wißbegierigem Weiterfragen gezwungen werden. Gerade

dieses oft gespielte und anscheinend problemlose Frühwerk des Meisters hilft unterstreichen, was bereits in der Einleitung gesagt worden ist: die Notwendigkeit einer Erforschung der „Logik der Einfälle“ bei Beethoven, die auch in diesem Falle nur aus der dichterisch-programmatischen Vorlage erschlossen werden kann.

Andante, C

Porzia hat, um ihre Bewerber zu prüfen, drei Kästchen aufgestellt, in deren unscheinbarstem, einem bleiernen, ihr Bildnis ruht. Zwei Bewerber sind bereits abgewiesen. Jetzt steht Bassanio, den Porzia wirklich liebt, vor der Wahl. In schöner, herzlicher Aufrichtigkeit gibt das Mädchen dem Erwählten ihre Zuneigung kund. Hiermit beginnt die Szene.

Porzia: . . . Ich könnt' es Ihnen sagen, wie Sie gewiß recht wählen könntent; aber dann hätt' ich meinen Eid gebrochen, und das will ich nicht. Sie könntent mich also verfehlen; und thun Sie das, so machen Sie, daß ich eine Sünde wünsche. Ihre verzweifelten Augen! Sie haben überschaut und getheilt. Eine Hälfte von mir ist die Ihrige; die andere, die Ihrige — die meinige, wollt' ich sagen — aber wenn sie mein ist, so ist sie die Ihrige; und so gehört alles Ihnen . . . Ich kann Ihre Wahl nicht lange genug aufhalten.

Diese ein wenig gedrechselten Sätze überträgt Beethoven in die musikalische Herzensprache; es sind die ersten acht Takte des Andante mit ihrer weichen, hingebend klingenden Melodik. Bassanio antwortet mit lebenswürdiger Anspielung auf die Folter, die seinem Herzen droht:

Bassanio: Das Bekenntnis meiner Liebe ist alles, was ich bekennen kann. O! glückselige Folter, wo mein Peiniger mich selbst lehrt, was ich zu meiner Befreyung antworten soll! — Aber lassen Sie mich zu meinem Kästchen und zu meinem Schicksal!

Dies Bekenntnis des Jünglings legt Beethoven in die gleichfalls in Es-dur stehenden folgenden Takte (10 ff.). Die Musik ist schwärmerischer, ungestümer; das Erreichen des hohen *as* entspricht dem gefühlvollen *as* der vorangehenden Rede der Geliebten. Diese entgegnet:

Porzia: So kommen Sie denn. Ich bin in eins dieser Kästchen eingeschlossen. Lieben Sie mich, so werden Sie mich finden. Nerissa und ihr übrigen, steht alle von ferne! Laßt Musik ertönen, während daß er sich bedenkt, damit er, wenn er unglücklich wählt, doch, gleich einem Schwane mit Musik dahinfahre.

Diesen Worten, von Porzia wiederum mit großer Innigkeit gesprochen, leiht Beethoven — die Gefühlslage, nicht die sprachliche Formung ergreifend — die Wiederholung der Anfangsmusik.

Allegro, 6/8

Die von Porzia befohlene Musik erklingt in Gestalt eines fröhlichen, lebhaften Ländlers, und zwar, da die Musikanten von draußen hereinkommen und vom ganzen Vorgang nichts wissen, im fremden, hellen C-dur.

Andante, C

Die Überleitung nach Es-dur und damit zum Porzia-Thema zurück, geschieht auf Grund der Worte des Mädchens:

Aber gewinnt er, was ist dann die Musik? Dann ist sie das Freudengehör, unter welchem getreue Unterthanen sich vor ihren gekrönten Monarchen bücken; lieblich, gleich den süßen Tönen, die bey des Morgens Anbruch in des träumenden Bräutigams Ohr sich schleichen, und ihn zu seinem Hochzeitstage auffodern.

Etwas von diesem beglückenden Gefühl liegt in dem jetzt sich bis zum *es* erhebenden Melodiezuge. Daß der Abgesang stockend und zögernd, fast kleinmütig geschieht, hat seinen Grund in der sofort anschließenden Rede Porzias, worin sie ihre grenzenlose innere Unruhe beichtet:

Porzia: Nun geht er mit keinem geringeren Anstande, aber mit weit mehr Liebe, als der junge Alcides, da er ging, den Jungfrauentribut aufzuheben, den das heulende Troja dem Meerungeheuer bezahlen mußte. Ich stehe an des Opfers Statt. Die übrigen, die von ferne stehen, sind die Dardanischen Weiber, die mit ängstlichen Gesichtern herausgegangen sind, dem Ausgange des Unternehmens zuzusehen. Geh, Herkules! Lebe du, so leb' auch ich! Mit stärker klopfendem Herzen sehe ich dem Kampfe zu, als du ihn unternimmst.

Diesen Herzenskampf symbolisiert das sofort beginnende *c-moll* des

Allegro molto e vivace, 3/4

Die Unruhe ist eine innere, deshalb stehen nur ganz wenige Fortenzeichen da. In der Mitte wird das Wogen der Empfindung von Gebilden abgelöst, die unmittelbar auf das Klopfen des Herzens zu zielen scheinen. Der strahlende Ausgang in *C-dur* wird als Befreiung aus allen Zweifeln zu verstehen sein: Bassanio hat inzwischen gewählt und das richtige Kästchen getroffen¹⁾.

Adagio con espressione, 3/4

Nun steht der Jüngling überrascht und geblendet, denn das Kästchen enthielt das Bildnis Porzias. Voll Glücksgefühl betrachtet er es, wie Tamino das der Pamina:

Bassanio: Was find' ich hier? — Der schönen Porzia Bildniß? — Welch ein Halbgott kam der wirklichen Schöpfung so nah? — Bewegen sich diese Augen? Oder scheinen sie nur in Bewegung, weil sie von meinen entzückten Blicken angefacht werden? Ein zuckerstüßer Athem scheint diese kleinen verschwisterten Lippen zu teilen. Hier in ihren Locken hat der Maler die Spinne gespielt, und ein goldenes Netz gewebt, um die Herzen der Männer noch fester darin zu verstricken, als Mücken in einem Spinnewebe. Aber die Augen! Wie konnt' er sehen, um sie zu malen . . . (Er küßt sie.)

Das sind viele und gut gewählte Worte, aber schwach und geziert gegenüber der überströmenden Machtfülle des Ausdrucks in Beethovens Musikstück. Das Verhältnis ist etwa das gleiche wie zwischen Schikaneders Arientext und Mozarts leuchtender Komposition von „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“²⁾.

¹⁾ Shakespeare wünschte, daß, während Bassanio mit sich zu Rate geht, ein Lied gesungen würde. Beethoven hat dies nicht berücksichtigt, wohl weniger wegen der nicht sonderlich poetischen Übersetzung Eschenburgs („Wo wird Phantasie gezeugt? Ist's im Herzen? Ist's im Haupte? Wie geboren? wie gesäugt? . . .“) als aus der richtigen Einsicht, daß dadurch nichts wesentliches zur Charakterisierung der Handelnden und des Vorgangs hinzugewonnen wird.

²⁾ Schlegels Übersetzung hat den Worten des Dichters mehr Gerechtigkeit widerfahren lassen und sie in höhere Poesie zu tauchen verstanden als der etwas nüchterne Eschenburg.

Allegro vivace, 2/4

Ein Kuß hat das Bündnis des Paares besiegelt. Shakespeare führt den Dialog beider noch eine Strecke weiter und läßt sie in frohen Worten ein Bild der gemeinsamen glücklichen Zukunft entwerfen. Das ist der Inhalt dieses Satzes, der sich wieder unmittelbar dem vorhergehenden anschließt. Die Musik erzählt, wie alles Bangen überwunden, alle Sorge in Frohmut und Lebensfreude aufgelöst ist und beide Teile sich zu innigem Verständnis zusammengefunden haben. Wie immer in solchen Fällen hat Beethoven auch hier streng am jedesmal doppelten Vortrag des gleichen Motivs oder Themas festgehalten. Diese Duplizität erstreckt sich bis auf die aller-kleinsten Teilgebilde (vgl. z. B. Takt 25 ff.).

Porzia, indem sie dem Geliebten einen Ring übergibt, knüpft daran die Warnung, dieses Treuepfand niemals zu verlieren, zu veräußern oder zu verschenken. Bassanio schwört es:

Bassanio: Mein Fräulein, Sie haben mich aller Worte beraubt; mein Blut allein spricht in meinen Adern zu Ihnen, und alle meine Seelenkräfte sind in einer solchen Verwirrung . . . Aber wenn dieser Ring von meinem Finger scheidet, dann scheidet das Leben von mir; o! dann sagen Sie dreiste: Bassanio ist tot!

Das Liebesthema Bassanios von früher erklingt wieder. Beethoven empfand also das Bedürfnis, diesen für den Fortgang des Schauspiels so wichtigen Schluß der Szene auch in die Musik mit aufzunehmen. Das beweist, wie stark er sich — über bloße äußere Anregungen hinaus — dem Dichter verpflichtet fühlte. Wäre er ein richtiger „absoluter“ Musiker gewesen, so hätte er skrupellos mit einer effektvollen Koda des Allegros abschließen können. Niemand hätte den Adagio- und Prestoanhang vermißt. Er tat es nicht, weil ihm die Logik des Dichters einleuchtete, den freudigen Ausgang der Begebenheit durch ein angefügtes bedeutungsvolles Geständnis nachdrücklich abzurunden. Die dreimal stark betonten Vorhalte auf c gegen den Schluß des Adagios, insbesondere die mit *sf* versehenen, mögen eine Andeutung der Be-teuerung des Jünglings sein.

Shakespeare schließt die Szene mit freudigen Glückwünschen Nerissas und Grazianos, die in dem Kehraus des Beethovenschen Satzes anmutig widerklingen.

Die Klaviersonate op. 27 Nr. 2, cis-moll (quasi una fantasia)

Keine der Beethovenschen Klaviersonaten ist in dem Maße das Opfer phantasievoller Ausleger geworden wie die cis-moll-Sonate „quasi una fantasia“. Eine Zusammenstellung der bekanntgewordenen poetischen Interpretationen ergibt das Bild eines so willkürlichen, zerfahrenen, gedankenlosen, mit Beethovens Tonsprache so unvertrauten Deutungsverfahrens, daß es immer von neuem angebracht ist, den Meister vor so viel Phantastik zu retten. „Die cis-moll-Sonate gilt in der musikalischen Welt als ‚Liebespoem‘“, heißt es im Vorwort zu Germers Ausgabe. Griepengerl sieht bei ihr „Sterne in himmlischer Höh“ erglänzen, deren Schimmer „die träumende, glatte See verklärt“. Marx hält sie für ein „Lied der Klage“ und hört aus dem Allegretto die Worte heraus: „O, denke mein! — ich denke dein! — Leb’ wohl, leb’ wohl auf ewig!“ Rellstab verglich das Adagio mit dem Vierwaldstätter See bei Mondschein und gab damit wohl den Anstoß zu dem unglücklichsten aller Titel: „Mondscheinsonate“. Liszt nannte, vorsichtiger, das Allegretto eine „Blume zwischen zwei Abgründen“. In Wien sprach man schon zu Beethovens Zeit von der „Laubensonate“. Ein anderer legte dem Adagio als Gnadenbitte das „Kyrie eleison“ unter. Ganz Kluge verzichteten auf jegliche Ausdeutung und verbargen ihre Ratlosigkeit unter dem Hinweis darauf, daß die Sonate einfach als „Reaktion“ auf die wolkenlose, kurz zuvor entstandene Es-dur-Sonate und daher auch ohne Kommentar zu verstehen sei. Unglücklicherweise fiel in das Jahr 1803 die kurze Liebesaffäre mit der Gräfin Giulia Guicciardi, so daß bei der später einsetzenden Schnüffelei um Beethovens Herzensangelegenheiten die Sonate unmöglich dem Schicksal entgehen konnte, als Niederschlag dieses Falles genommen zu werden. „Möglich ist es daher, daß in dieser Tondichtung Seelenzustände und Stimmungen geschildert sind, welche Beethovens Gemüt verdüsterten, als ihm die traurige Gewißheit wurde, daß seine Wünsche und Hoffnungen trügerische seien.“ Und derselben treulosen Dame soll er dann diese tragische Tondichtung mit einer Widmung zu Füßen gelegt haben?

Schon wer Beethovens Gefühl für Tonartencharakteristik kennt, wird alle diese süßlichen Beziehungen in Grund und Boden verdammen. Die Tonart cis-moll begegnete uns als Tonart tragischen Lebensverzichts im Hamletquartett. Sie wird es auch hier sein und mit Dingen in Zusammenhang stehen, die von letzten, allerletzten Lebensbezogenheiten sprechen. Da wir aber nicht die geringste Kenntnis von all dem haben, was Beethoven nach der Verheiratung der Gräfin bewegte, und wir unmöglich annehmen dürfen, daß er — worauf das rasende Finale der Sonate hindeuten könnte — am Rande des Selbstmords stand, so muß auch in diesem Falle jeder billige Rückschluß auf irgendwelche persönlichen Stimmungen ausgeschaltet werden. Auch diese Sonate ist unter unbedingter Seelenklarheit und Schöpferruhe entstanden. Ich halte sie für ein Seitenstück zur Sturm-Sonate, und zwar für Cha-

rakterbilder aus König Lear. Hierzu unbefangene Stellung zu nehmen, wird freilich nur dem gegeben sein, der von aller früheren Legendenbildung absieht und die Möglichkeit eingesteht, auch gewisse traditionell gewordene Vortragsgewohnheiten einer kritischen Prüfung zu unterziehen.

Die Erklärung der Sonate läßt sich mit einigen wenigen Hinweisen abmachen. Denn Beethoven hat nur Charakterbilder, keine Situationen oder Vorgänge geliefert. Er wählte für den ersten und zweiten Satz — beide durch die Vorschrift *attacca subito il seguente* als zusammengehörig bezeichnet — die ergreifende 7. Szene im vierten Akte des Trauerspiels, da der schlafende Lear auf einem Sessel heringebracht wird und der Dialog mit Cordelia anhebt. Cordelia küßt den über alles geliebten Vater, der jetzt erwacht und sinnverwirrt und in schmerzlicher Resignation zu ihr spricht. Nur einige der Worte Lears mögen hier stehen, obwohl zum Verständnis der ganze Dialog erforderlich ist.

Lear (erwachend): Wo bin ich gewesen? — Wo bin ich? — Helles Tageslicht? — Man macht mir greuliche Blendwerke — Ich würde vor Mitleid sterben, wenn ich einen andern in diesem Zustande sähe. — Ich weiß nicht, was ich sagen soll. . . . O! spotte meiner nicht; ich bin ein sehr thörichter Greis, achtzig Jahr, und darüber; nicht eine Stunde mehr oder weniger; und, aufrichtig zu reden, ich fürchte, ich bin nicht so ganz bey Verstande. Mich dünkt, ich soll Euch und diesen Mann hier kennen; und doch bin ich zweifelhaft; denn ich weiß gar nicht, was dieß für ein Ort ist, und so viel ich mich auch besinne, kenne ich doch diese Kleider nicht; nein, ich weiß nicht, wo ich diese Nacht Herberge genommen habe. Lacht nicht über mich; denn, so wahr ich lebe, ich denke, diese Lady hier sey mein Kind Cordelia.

Cordelia: Und das bin ich, das bin ich auch.

Lear: Sind deine Tränen naß? — Ja, wahrlich — Ich bitte dich, weine nicht. Wenn du Gift für mich hast, so will ich's trinken . . .

Die ganze feierliche Ruhe der Szene, das Müde, Gequälte, Trostlose in der Rede des Greises, auch die Symbolik des Atmens hat Beethoven in die Musik aufgenommen. Es bedarf keiner weiteren Worte. Die beste Charakteristik hat noch immer Czerny geliefert, wenn er von diesem Satze sagt: „Es ist eine Nachtszene, wo aus weiter Ferne eine klagende Geisterstimme ertönt“. Er bestätigt übrigens, daß Beethoven das ganze Stück hindurch (mit Ausnahme der Crescendo- und Diminuendotakte 32—39) das „Verschiebungspedal“ (*senza sordini, una corda*) benutzt hat.

Ihm antwortet Cordelia im milden Des-dur begütigend, tröstend, aufrichtend. Nicht ihre wenigen kurzen Reden sind in Musik gesetzt, sondern ihr Charakter als liebende, um des Vaters Geschick unsäglich leidende Tochter, die ihn nicht fühlen lassen will, daß sich Nacht auf seinen Geist gesenkt. Der tiefbewegte Satz bedarf eines liebevollen, sprechenden Vortrags. Wie würde man sich vergreifen, wollte man ihn als „Scherzo“ im Laufschrift herunterspielen!¹⁾

¹⁾ Viele unserer Klavierspieler, namentlich jüngere, haben die leidige Gewohnheit angenommen, Beethovens Allegro- und Allegrettosätze in unbegreiflichem Tempo herabzuheizen, so daß die Musik nicht mehr als artikulierte Sprache, sondern als melodisches Maschinengeräusch wirkt.

Für meine Auffassung dieses Allegrettos als Cordelia-Satz vermag ein eigentümliches, bisher nicht verstandenes Zeugnis aus Beethovens eigenem Mund zu sprechen. Am 10. November 1819 hatte Dr. G. L. Grosheim einen Brief an Beethoven gerichtet mit den Worten: „Sie schrieben mir, daß Sie an Seumes Grab (in Teplitz) sich unter die Zahl seiner Verehrer gestellt haben . . . Es ist mir noch immer ein nicht zu unterdrückender Wunsch, es möge Ihnen, Herr Capellmeister, gefallen, Ihre Vermählung mit Seume (ich meine die Phantasie Cis-Moll und „Die Beterin“) der Welt mitzuteilen“. Das Gedicht Seumes „Die Beterin“ ist bei Deiters-Riemann, II 2, S. 256, vollständig wiedergegeben. Wer es liest, wird schwerlich die Überzeugung gewinnen, daß auch nur ein einziger Vers davon in Beethovens Fantasia wiederklingt. Aber wir stutzen sofort, wenn wir bemerken, daß die Beterin Lina, die sich vor des Hochaltars Stufen geworfen hat, eine Tochter ist, die in glühender Liebe um die Rettung ihres Vaters fleht. Da stehen die Strophen:

Ihre heißgerungen Hände beben,
Ihre bangen, nassen Blicke schweben
Um des Welterlösers Dornenkrone,
Gnade flehend vor des Vaters Throne:

Gnade ihrem Vater, dessen Schmerzen
Ihrem lieben, kummervollen Herzen
In des Lebens schönsten Blütentagen
Bitter jeder Freude Keim zernagen;

Rettung für den Vater ihrer Tugend,
Für den einz'gen Führer ihrer Jugend,
Dem allein sie nur ihr Leben lebet,
Über dem der Hauch des Todes schwebet.

.....
Eine Träne netz' auch meine Lider:
Vater, gib ihr ihren Vater wieder!
Gern wollt ich dem Tode nahetreten,
Könnte sie für mich so glühend beten!

Seumes Beterin Lina und Shakespeares Cordelia — sie haben beide das gleiche Los zu tragen. Wenn Beethoven also Seumes Gedicht Grosheim gegenüber mit seiner cis-moll-Fantasie in Verbindung brachte, so bestand, wie wir jetzt zu unserer Überraschung erkennen, zwischen beiden tatsächlich eine innere Beziehung. Entweder hat das Gedicht Beethoven unmittelbar zur Cordelia Shakespeares geführt, oder sein Cordeliasatz hat ihn immer wieder zugleich an Seume erinnert. Bei Beethovens starkem Erschütterterwerden von allem Menschlichen wäre es durchaus begreiflich, wenn er bei der Konzeption seiner Musik (etwa des Trios) innerlich ergriffen dieselben Worte gesprochen hätte, die die eben zitierte letzte Strophe Seumes enthält: „Eine Träne netz“ usw.

Mit dem Presto agitato führt Beethoven in die dritte Szene des fünften Akts. Lear kommt, seine Tochter tot in den Armen tragend:

Lear: Heult, heult, heult, heult! — O! ihr seyd Männer aus Stein gemacht! — Hätt' ich eure Zungen und Augen, ich wollte sie so brauchen, daß des Himmels Gewölbe krachen sollte. — O! sie ist auf ewig dahin! — Ich verstehe mich darauf, ob einer todt oder lebendig ist; sie ist todt, wie Erde. . . Verderben über euch alle, Mörder, Verräther! — Ich hätte sie noch retten können; itzt ist sie auf immer dahin! — Cordelia, Cordelia, bleib noch ein wenig! — Ha! — was sagst du? . . . O! du wirst nimmermehr wiederkommen, niemals, niemals! — Ich bitt' Euch, macht den Knopf hier auf! — Ich dank' Euch, Herr — Sehr ihr das? — Seht sie an; seht auf ihre Lippen — seht da! seht da! (Er stirbt.)

Diese furchtbaren Anklagen toben in Beethovens düsterem Finale. Sind jemals Flüche grimmiger hinausgeschleudert, Schmerz, Anklage, Todestraurigkeit wilder zum Ausdruck gebracht worden als in diesem Musiksymbol des sterbenden wahn-sinnigen König Lear? Und das jähe Hinsinken und Verröcheln des Todbetroffenen mit dem ernststen Epilog und der echt Beethovenschen Rachedrohung am Schluß? — Es bleibt in Wahrheit nichts mehr von Mondschein und Liebespoesie übrig!

Die Klaviersonate D-dur, op. 28

Diese Sonate hat in späteren Ausgaben das Beiwort „pastorale“ erhalten, wohl im Hinblick auf das Finale, das schon Czerny an Hirtenmusik erinnerte. Aber auch das Scherzo und der erste Satz haben Anklänge an ländliche Musik. Die Bezeichnung läßt sich also rechtfertigen. Nur das balladenhafte d-moll-Andante scheint nicht in diese Umgebung zu passen; und innerhalb seiner selbst wieder überrascht der scherzende Dur-Teil. Im selben Augenblick, da wir den vierten Akt des Wintermärchens aufschlagen, findet sich für alle vier Sätze die Erklärung.

1. Satz. Allegro. 4. Akt, 3. Szene. Das jugendliche Liebespaar Perdita und Florizel (unter dem Namen Dorikles) als Schäferin und Schäfer im Liebesgespräch und ländlichen Tanz beim „Feste der Schafschur“.
2. Satz. Andante. Fortsetzung der Szene. Die Parodieballade des Spaßvogels Autolycus.
3. Satz. Scherzo. Fortsetzung der Szene. Es kommen zwölf Bauern als Satyrn verkleidet und tanzen.
4. Satz. Dieselbe Szene. Fortsetzung des Hirtenreigens.

Erster Satz: Allegro, $\frac{3}{4}$

Perdita, die Tochter des Königs Leontes von Sizilien, weilt unerkant als Kind des alten Schäfers bei diesem auf dem Lande. Florizel, der Sohn des Bruderkönigs Polyxenes von Böhmen, jetzt unter dem Namen Dorikles, trifft vor der Schäferhütte mit Perdita zusammen und gesteht ihr seine Liebe, die sie erwidert. Das „Fest der Schafschur“ hat alte und junge Schäfer und Schäferinnen, festlich gekleidet, zum Tanze vereinigt.

Beethovens Musik schmückt die anmutige Szene, da Perdita und Florizel sich in schwärmerischen Versen anreden und fürs Leben verbinden: der Prinz mit dem Schäfermädchen. Die Heiterkeit, die Shakespeare über die Szene ausgebreitet hat, klingt auch durch die Musik. Leise klopfende Ländlerrhythmen im Baß geben die Unterlage für ein melodisches Geschehen, das alle Zartheiten und Überschwenglichkeiten im Geständnis junger Liebender spiegelt. Was der eine sagt, wiederholt sofort im gleichen Ton der andere, anfangs durchaus mild und liebenswürdig, später (79 ff.) drängender, leidenschaftlicher und unter Beteuerungen, bis beide (136 ff.) sich tanzend dem Reigen der übrigen anschließen: „Aber komm, laß uns tanzen. Deine Hand, meine Perdita! — So paaren sich Turteltauben, die sich niemals wieder zu scheiden gedenken“.



Polyxenes, mit Camillo unerkant dem Tanze beiwohnend, erklärt dazu:

Das ist das artigste Mädchen von ihrem Stande, das jemals über die grüne Flur weggeflogen ist . . .

Eben sagt er ihr was, wovon sie über und über roth wird — wahrhaftig, sie ist die Königin aller Milchmädchen in der Welt.

Die Durchführung schildert den Fortgang des Liebesspiels. Wiederum so, daß melodische Gesprächsformeln mit Tanzepisoden verflochten sind. Kurz vor der Reprise, wo das Paar auf Augenblicke vom Tanze zur Ruhe übergeht, erscheinen Fermaten und drei zarte, von früher her bekannte Wendungen, die wie Frage und Antwort und ein schmachthendes „Vielleicht!“ klingen: „er sagt ihr etwas, das sie erröthen macht.“

Zweiter Satz: Andante, 2/4

In das schäferliche Treiben der vorigen Szene tritt der Spaßmacher Autolycus, als Hausierer verkleidet. Der ihn ankündigende Knecht erklärt:

Er singt Euch eine Menge Töne geschwinder, als Ihr Geld zählen könnt. Es geht ihm vom Maule weg, als ob er lauter Balladen im Magen hätte; und aller Leute Ohren hiengen sich an seine Lieder.

Der junge Schäfer: Er hätte nie gelegener kommen können. Laß ihn hereinkommen.

Ich bin ein gar zu großer Liebhaber von Balladen, wenn die Historie recht erbärmlich ist, und die Melodie fein lustig geht; oder auch was recht Lustiges, aber nach einer kläglichen Weise.

Knecht: Er hat Lieder für Mann und Weib, lang und kurz, wie man's haben will.

. . . Er hat die artigsten Liebeslieder für junge Mädchen, so ohne alle Liederlichkeit — welches was sehr selten ist — mit so feinen Schlußzeilen von Dideldo und Falala, und dergleichen mehr. Wo sonst irgendein großmäulichter Flegel was Schelmisches sagen und mit der Thür ins Haus fallen würde, da läßt er das Mädchen antworten: „He! Schätzchen, thu mir doch kein Leid“, da weist sie ihn ab, da läßt sie ihn abtrollen mit „He, Schätzchen, thu mir doch kein Leid!“

Polyxenes: Der Bursche gefällt mir.

Das Lied selbst beginnt:

Linnen, weiß wie frischer Schnee,
Flor, noch schwärzer als die Kräh . . .

Es bedarf, wenn man diese Einführung der Gestalt durch den Dichter kennt, kaum weiterer Worte, um Beethovens Musik als eine fein ausgeführte, humorvolle Schilderung der Szene zu erkennen. Wiederum freilich nicht im Sinne von Bühnenmusik, sondern von echter, ihres Vermögens und ihrer Grenzen bewußter Kammermusik. Das Stück enthält alles, was der junge Schäfer von solchen „Balladen“ erwartet: eine „traurige Melodie zu lustigem Text“ und etwas recht Spaßhaftes, auf alle Fälle etwas, das durch grellen Gegensatz besticht, bis herab auf das Dideldum und Tralala, auf das „pufft sie und knufft sie“¹⁾. Selbst etwas von Frechheit scheint gegen den Schluß des Satzes aufzublitzen, bevor sich der Sänger mit schalkhaftem Kompliment verabschiedet²⁾.

Dritter Satz: Scherzo, Allegro vivace, 3/4

Autolycus hat seine lustige Ballade ausgesungen. Nunmehr, nach einem längeren, ebenfalls lustigen Dialoge der Schäfer, treten je drei Ziegen-, Schaf-, Kuh- und Schweinehirten als Satyrn verkleidet auf, um sich mit einem Tanz zu zeigen. Von diesem Tanz wird gesagt, die Mädchen hielten ihn

für einen albernsten Mischmasch von Sprüngen, weil sie nicht mit darunter sind . . .
Drei von ihnen, Herr, haben, ihrer Aussage nach, vor dem Könige getanzt; und
der Schlechteste von ihnen springt euch, mein Seel! zwölf und ein halben Fuß in
die Quere . . . (Ein Tanz von zwölf Satyren.)

Diesen Rüpeltanz hat Beethoven in reizender Weise zum Gegenstand des Scherzos gemacht. Nicht nur der Witz mit den grotesken Sprüngen von „zwölf und einen halben Fuß“ findet sich darin, sondern auch das schuhplattlerhafte Aufstampfen der plumpen Gesellen. Das Trio sucht sich gesitteter zu geben, aber die polternden Bässe und die nicht weniger als siebenmal wiederholte Melodiephrase verraten, daß es mit dem Geist der Tanzenden dürftig bestellt ist³⁾.

Vierter Satz: Rondo: Allegro, ma non troppo, 6/8

Bei Shakespeare hat die Komik der Szene mit dem Satyrtanz ein Ende. Für das Finalrondo greift Beethoven noch einmal auf den allgemeinen Schäfertanz unmittelbar vor der Ballade des Autolycus zurück. Bei Shakespeare steht:

Der junge Schäfer: Nun lustig, Musikanten, spielt auf!
Dorkas: Mopsa muß dein Mädchen sein. (Beyseite.) Aber iß erst Knoblauch, damit
dir die Küsse nicht schaden.
Mopsa: Gut, ich bin's zufrieden.
Der junge Schäfer: Kein Wort mehr; wir sind nun alle Paar und Paar — Heyda!
spielt auf! (Ein Tanz von Schäfern und Schäferinnen.)

Thematik und Harmonik sind mit allen Zügen ländlicher, auf Dudelsackklänge berechneter Musik ausgestattet. Möglicherweise hat Beethoven das Hauptthema

¹⁾ So übersetzt Schlegel die Stelle in der Rede des jungen Schäfers.

²⁾ Czerny, a. a. O. S. 53 sagt: „Dieses Andante (das Beethoven selbst sehr gerne spielte) gleicht einer einfachen Erzählung, einer Ballade aus vergangener Zeit, und ist auch so aufzufassen“. Vom eigentlichen Gegenstand der Sonate ahnte er nichts.

³⁾ Vgl. dazu den oben (S. 49f.) nachgewiesenen Rüpeltanz aus dem Sommernachtstraum-Quartett.

auf den Textanfang jenes volkstümlichen Liedes erfunden, von dem Autolycus an späterer Stelle sagt: „es geht nach der Melodie Zwey Mädchen buhlten um Einen Mann. Es ist kaum ein Mädchen im ganzen Oberlande, die es nicht singt. Man reißt sich darum, das kann ich euch sagen“. Er ließe sich so unterlegen:



Damit findet auch dieses Finale innerhalb des Gesamtplans der Sonate seine innere Berechtigung. Als „Wintermärchen-Sonate“ dürfte sie in Zukunft ihren Inhalt noch besser enthüllen als als bloße „Pastoralsonate“, da jetzt auch die übrigen Sätze ihrem wirklichen Bedeutungsgehalt nach richtig untergebracht sind.

Die Klaviersonate G-dur, op. 31 Nr. 1

Es würde Wunder nehmen, wenn sich Beethoven nicht auch einem der lebenswürdigsten unter den Lustspielen des Dichters zugewandt hätte, der Zähmung der Widerspenstigen. Er fand das Stück im 4. Bande der Eschenburgschen Ausgabe mit dem Titel „Die Kunst eine Widerbellerin zu zähmen“. Die ein Jahr nach der Wintermärchen-Sonate in Angriff genommene G-dur-Sonate op. 31 Nr. 1 (1802) ist der Niederschlag davon. Folgende Szenen treffen mit ihrer Musik zusammen.

1. Satz. Allegro vivace. 2. Akt, 1. Szene. Die widerspenstige Katharina zankt und schmält mit ihrem Verlobten Petruchio.
2. Satz. Adagio. 3. Akt, 2. Szene. Bianca verliert die Verse, in denen Hortensio (als Musikmeister verkleidet) unter dem Vorwand einer Erklärung der C-dur-Tonleiter ihr seine Liebe gesteht.
3. Satz. Rondo. 5. Akt, 2. Szene. Das gezähmte Käthchen mit Petruchio, Bianca mit Hortensio in voller Eintracht ihre Verbindung feiernd. Komisches Nachspiel: das Erwachen des Kesselflickers Sley.

Erster Satz: Allegro vivace, $\frac{2}{4}$

Die Szene, in der Petruchio mit Katharina zusammentrifft und von der Zanksüchtigen mit Schmähungen überschüttet wird, wobei er ihr absichtlich mit ebensoviel Hohn begegnet, ist bekannt genug, als daß sie hier mit Zitaten belegt zu werden brauchte. Ebenso wenig bedarf jetzt, wo der Fingerzeig zum Verständnis gegeben, die Musik einer Erklärung. Mit genialer Hand hat Beethoven die hervortretenden Züge im Charakter des launischen Mädchen vereinigt: das Unwirsche ihres Auftretens (1—3), das Rechthaberische (4 ff.) — beides immer mit „Vorklappen“ der rechten Hand als Zeichen der Unbeherrschtheit! —, sinnloses Toben (30 ff.), furienhaftes Darauflosfahren (39 ff.), Kokettieren, Stampfen, Eifern, Trotzen. Am Anfang der Durchführung denkt man geradezu an die Schläge, die Käthchen dem armen Petruchio verabreicht. Dieser tritt ihr im zweiten Thema entgegen (66 ff.), zwar ebenfalls spitz, aber doch gemäßigter. Czerny (S. 54) wünscht den Vortrag „sanft neckisch, aber markiert“. Das seltene H-dur an dieser Stelle (später E-dur) mag als Beitrag zur Ironie des Dialogs beabsichtigt sein. Es bleibt kein Zweifel, wer am Schluß den Sieg behält: der Mann ist gänzlich mundtot gemacht.

Zweiter Satz. Adagio grazioso, $\frac{9}{8}$

Katharinas lebenswürdige Schwester Bianca wird von Lucentio und Hortensio umschwärmt. Um sich ihr ungestört nahen zu können, verkleiden sich beide Rivalen,

der eine als Lehrmeister der Philosophie, der andere als Musikmeister, obwohl weder der eine noch der andere etwas davon versteht. Zuerst beginnt Lucentio sein Liebesgeständnis in Form einer fingierten Übersetzung aus dem Lateinischen, indessen Hortensio, von Bianca zum Stimmen der Laute weggeschickt, eifersüchtig auf den Schluß der Lektion wartet. Endlich kommt auch er an die Reihe, und es beginnt der komische Dialog:

Hortensio: Mein Fräulein, ehe Sie das Instrument anrühren, so muß ich Ihnen meine Fingersetzung beybringen, und folglich mit den ersten Elementen der Kunst den Anfang machen, um Sie die Tonleiter auf eine kürzere Art zu lehren, auf eine angenehmere, brauchbarere und eindringendere Art, als sie jemals von einem meiner Profession gelehrt worden ist. Hier hab ich sie schriftlich und zierlich aufgesetzt.

Bianca: Ey, ich bin lange schon mit der Tonleiter fertig.

Hortensio: Aber lesen Sie doch hier einmal Hortensios Tonleiter.

Bianca (liest): Mich, der Akkorde Grund, und Scala sonst genannt,
Hat hier voll Zärtlichkeit Hortensio geschrieben:

C, D, o Bianca, schenk ihm Herz und Hand;

E, F, er wird dich unaussprechlich lieben.

G, A, nimm an, was er dir hier erklärt;

H, C, sein treues Herz ist der Erhörung werth¹⁾.

Diese sechs Verse hat Beethoven seinem wohl nicht ohne Absicht *grazioso* genannten Adagio zugrundegelegt. Er faßt das Ganze, wie es gemeint ist, als „Ständchen“ mit Lautenbegleitung und gibt ihm in dem dreimal gebrachten Hauptteil etwas von jenem verschörkelten Koloraturstil, der in den italienischen Opern seiner Zeit für dergleichen Liebeskavatinen angewandt wurde. Mit diesen Rossini vorgreifenden Tönen ist das Ganze auch musikalisch als Schelmerei gekennzeichnet. Zwei freie Kadenzen — Parodien solcher, wie sie Primadonnen oder Lautenisten als Übergänge zum Thema anzubringen pflegten —, trennen die Teile. Jeder dieser Teile besteht aus einem kavatinenähnlichen Sätzchen und einem freieren, mit bewegter, das Lautenakkompagnement ausschaltender Fortsetzung. Diese Intermezzi (16, 36, 80, 98) haben als Begleitung der schwärmerischen Liebesbeteuerungen Hortensios zu gelten, die er jedesmal, dem zweiten, vierten und sechsten Verse entsprechend, anfügt. Wahrscheinlich hat Beethoven hierbei unmittelbar an Wiener Regieeinfälle angeknüpft; denn die ganze anmutige Szene bedurfte über Shakespeares Andeutungen hinaus allerlei komischer schauspielerischer Zutaten. Es ist sogar nicht ausgeschlossen, daß er das auffallend betonte Aufsteigen der Hauptmelodie von c (1. Takt) über d (3. Takt), e, f, g (5. Takt) nach a (6. Takt) und die Rückkehr über h nach c (8. Takt) als schalkhaft-verschwiegene Anspielung auf die C-dur-Skala der Verschen beabsichtigt hat. Mit ein wenig Freiheit läßt sich der Text folgendermaßen unterbringen:

¹⁾ Schlegel gibt die Strophe folgendermaßen wieder:

- C. Scala, Grund der Harmonie genannt,
- D. Soll Hortensio's heiße Wünsche deuten.
- E. F. O Bianca, schenk ihm deine Hand,
- G. A. Und laß sein treues Herz dich leiten.
- H. Nimm zwei Schlüssel an, die er dir bot,
- C. Dein Erbarmen, oder seinen Tod.



Nicht unwichtig ist auch hier die Auffassung Czernys. Er sagt: „Dieser Satz darf bei seiner Länge nicht gedehnt gespielt werden, und der Styl einer graziösen Romanze oder eines Notturmo, der darin unverkennbar ist, muß sich durch zarten, eleganten Vortrag und eine gewisse Lebendigkeit äußern, die das Ganze belebt . . . Bei der Reprise des Themas muß das *staccato* des Basses sehr zart (beinahe wie die Begleitung einer Guitarre) ausgeführt werden“. Das stimmt aufs Beste zu unserer Deutung.

Wird der Satz in solcher Weise als halb parodistisch, halb schwärmerisch gemeinte Liebeserklärung Hortensios aufgefaßt, so werden die Stimmen verstummen müssen, die in ihm ein Abgleiten Beethovens von seinem sonst hohen Stile wahrzunehmen meinten. Aufs neue zeigt sich, wie folgenreich für das Verständnis seiner Werke die Entdeckung des „Schlüssels“ ist.

Dritter Satz: Rondo (Allegretto), (♯)

Das widerspenstige Käthchen ist gezähmt worden. Alles löst sich am Ende des fünften Aktes in Harmonie auf. Petruchio hat seine Katharina, Hortensio seine Bianca bekommen. Beethovens Rondo klingt wie ein erlösendes Opernfinale, in dem alle vier Personen nach- und miteinander sich ihres Erfolges freuen. Bald erscheint das Thema in den „Frauen“- , bald in den „Männer“-stimmen, fast immer paarig, wie sich's gehört, einmal (132 ff.) sogar chorisch-unison, und nur hier und da klingt es in die unbeschwerte Freudenstimmung wie ein vorübergehendes Erinnern an die vergangenen Mißverständnisse. Daß sich die Liebespaare gegen Ende Schwüre der Treue abnehmen — Petruchio sagt: „Komm her, Käthchen, küß mich! . . . Komm zu Bette, Käthchen! . . . Schlaft alle wohl!“ —, dann unversehens verschwinden und die Umstehenden lachend und über die Weiberzähmung witzelnd zurücklassen (Baßtriller, Presto), ist für Beethoven Anlaß des humorvollen Kehraus geworden. Vielleicht hat er dabei ausdrücklich den komischen Epilog im Auge gehabt, der das Erwachen des Kesselflickers Sley aus seinem Traum schildert, den Schlegel in seiner Übertragung weggelassen, Eschenburg dagegen den letzten Worten des Lucentio unmittelbar angeschlossen hat:

(Zwey Bediente bringen Sley in seinen eignen Kleidern herein, und lassen ihn auf der Bühne; hernach ein Bierzapfer.)

Sley (im Erwachen): Simon, gib noch etwas Wein her! — Was? Alle die Kumedjanten sind fort? — Bin ich denn kein Lord?

Bierzapfer: Ein Lord? — hol' dich der Henker! — Sley, bist du denn noch immer besoffen? . . . Aber das beste wird seyn, daß du nach Hause gehst, denn deine Frau wird dich dafür ausschelten, daß du hier die ganze Nacht hindurch geträumt hast.

Sley: Wird sie das? — Ich weiß nun, wie man eine Widerbellerin zahm macht. Ich habe die ganze Nacht davon geträumt . . . Aber ich will zu meinem Weibe und sie auch zahm machen, wenn sie mich ärgern will.

Die letzten vierzehn Takte sehen ganz aus, als sollten sie die Drohung Sleys bekräftigen. In Wien, wo man derbe Aktschlüsse im Lustspiel gern sah, wird man sich dieses Nachspiel nicht haben entgehen lassen, entspricht es doch dem lustigen Vorspiel des Stückes. Auch Beethoven wird sich daran ergötzt haben. Bei Czerny steht: „Der Schluß ist sehr humoristisch, etwas barock, und nur durch ein sehr feuriges, wohl berechnetes Spiel mit dem Ganzen in Einklang zu bringen“¹⁾.

¹⁾ Wenn nicht alles trügt, verbindet sich mit dieser Sonate noch ein humorvoller anekdotischer Zug. Im Frühjahr 1802 hatte sich eine Gräfin von Kielmansegge an den Leipziger Verleger Hofmeister mit der Bitte gewandt, ihr in ihrem Namen bei Beethoven eine neue Sonate zu bestellen. Hofmeister tat das und scheint den Meister um eine „Revolutionssonate“ ersucht zu haben. Beethoven erwiderte am 8. April: „Reit euch denn der Teufel insgesamt meine Herrn? — mir vorzuschlagen eine Solche Sonate zu machen? — Zur Zeit des Revolutionsfiebers nun da — wäre das so was gewesen, aber jetzt, da sich alles wieder ins alte Gleiß zu schieben sucht, Buonaparte mit dem Pabste das concordat geschlossen — so eine Sonate? . . . die Dame kann eine Sonate von mir haben, auch will ich in aesthetischer hinsicht im allgemeinen ihren Plan befolgen — und ohne die Tonarten — zu befolgen — den Preiß um 5 # — dafür kann sie dieselbe ein Jahr für sich zu ihrem Genusse behalten . . . ich kann und werde sie herausgeben und sie kann sich allenfalls — wenn sie glaubt darin eine Ehre zu finden — sich ausbitten daß ich ihr dieselbe widme . . .“ Als die Gräfin davon erfuhr, schrieb sie am 1. Mai an Hofmeister zurück: „Sie werden . . . selbst einsehen, wie hoch H. Beethovens Forderungen gespannt und wie unbillig dieselben sind. — Ich danke Ihnen also auf das verbindlichste, mir diese Nachricht mitgeteilt zu haben, muß aber zugleich bitten Hr. Beethoven meinen Vorschlag völlig abzuschreiben“. W. Nagel, der diesen Absagebrief der Gräfin in den Sammelb. der IMG (12, 1911, S. 587) mitgeteilt hat, schließt ganz richtig, daß die bestellte Sonate schließlich unsere G-dur-Sonate geworden ist. Sollte nun wohl Beethoven sich heimlich dadurch gerächt haben, daß er sie mit der „Zähmung der Widerspenstigen“ in Verbindung brachte? — Der Briefwechsel mit Hofmeister zeigt übrigens, daß es etwas durchaus Übliches war, Sonaten mit dem Wunsche einer besonderen poetischen Charakteristik zu bestellen. Man nannte sie dann geradezu „Sonates caractéristiques“ (wie z. B. op. 81a „Les Adieux“).

Die Klaviersonate op. 31 Nr. 2, d-moll

Als gleichzeitig entstandenes, aber ernsteres Geschwister der vorigen folgt jetzt die von Beethoven selbst als Shakespeare-Sonate bezeichnete Sonate op. 31 No. 2 für Klavier (1802). Beethovens Ausspruch zu Schindler wurde oben angeführt (S. 7), ebenso Schindlers eigene Bemerkung dazu. Sie macht nicht den Eindruck, als habe dieser sich viel Mühe mit der Entzifferung gegeben; oder war er besorgt, mit seiner Deutung Widerspruch hervorzurufen? Inzwischen haben sich Biographen, Ausleger und Klavierspieler der Stelle immer wieder bemächtigt, jeder nach seiner Art. Einige, darunter der sehr konservative W. Nagel (Beethoven und seine Klaviersonaten, II, 39), haben ihre Verbindlichkeit abgelehnt, was wohl noch heute von vielen Klavierspielern geteilt wird. Da aber an der Aufrichtigkeit des Beethovenschen Hinweises auf Shakespeares Sturm nicht zu zweifeln ist, wird die Frage immer von neuem zur Beantwortung drängen.

Diese Sonate, vor allem ihr erster Satz, leistet jedem Ausleger heftigsten Widerstand, der mit der Annahme an sie herantritt, Beethoven habe irgendwelche Beziehung auf den in der ersten Szene vorkommenden Schiffbruch und das stürmische Meer genommen. Beides spielt, wenn diese erste Szene vorbei, im Verlaufe des Shakespeareschen Stückes bekanntlich nicht die geringste Rolle mehr, und dann ist es, so weit wir bis jetzt sehen können, Beethoven auch nie auf die bloße Schilderung eines Elementarvorgangs angekommen. Sein Interesse, besonders wenn er zu dramatischen Dichtungen griff, galt immer den Charakteren, den menschlichen Handlungen, dem spannenden, affektdurchfluteten Ereignis. Und es wandte sich unter diesen jederzeit nur solchen zu, die durch sich selbst verständlich, d. h. einfach und einprägsam waren. Ganze Akte läßt er unberücksichtigt, und Nebenpersonen sind für ihn nur dann vorhanden, wenn sie durch ihre schlagende Charakteristik musikalische Anknüpfung boten. Wer daher in dieser Sonate nach dem „Sturm“ sucht, nach Prospero, nach Caliban und den anderen Gestalten zweiten Ranges, muß auf falsche Fährte gelangen¹⁾. Sein Programm ist auch hier denkbar einfach und hält sich genau an die Dichtung. Die bisher erprobte Methodik verhilft uns auch hier zum Erfolge.

1. Satz. Largo, Allegro usw. 1. Akt, 2. Szene. Fernando hört den Lockruf des unsichtbaren Ariel und lauscht in Ergriffenheit dessen Ballade vom ertrunkenen Vater.
2. Satz. Adagio. 3. Akt, 1. Szene. Liebesduett zwischen Fernando und Miranda.
3. Satz. Allegretto. Charakterbild des Luftgeistes Ariel nach dessen Lied im 5. Akt, 1. Szene.

¹⁾ Schon W. v. Lenz ist diesem Grundirrtum verfallen; ebenso gehört die poetische Auslegung Jos. Pembraurs (in: L. v. Beethovens Sonaten op. 31 Nr. 2 und op. 57; München 1915) zu denen, die auf ganz unbeethovenschen Gedankengängen aufgebaut sind und den Zusammenhang mit Shakespeare nur in Nebensachen zu erweisen vermögen.

Erster Satz: Largo, C; Allegro, Adagio usw.

Der ätherische Luftgeist Ariel lockt den soeben dem Schiffbruch entronnenen jungen Prinzen Ferdinand durch eine bezaubernde Musik nach der Hütte des Prospero. Sein von irgendwoher tönendes Lied „Komm auf diesen gelben Sand — Und dann faßt euch bei der Hand“ muß als gerade verklungen gedacht werden. Ferdinand ist den Klängen voll Entzücken gefolgt und bricht nun in die Worte aus:

Ferdinand: Wo muß diese Musik seyn? — In der Luft oder auf der Erde? — Sie hat aufgehört —; ganz gewiß tönt sie einer Gottheit dieser Insel zu Ehren. Indem ich auf einer Sandbank saß, und den Schiffbruch meines Vaters beweinte, schlich diese Musik über die Wellen mir vorbey, und besänftigte durch ihre Lieblichkeit beydes, ihre Wut und meine Leidenschaft. Ich folgte ihr bis an diesen Ort, oder sie zog mich vielmehr hieher — — Aber sie hat aufgehört — Nein sie beginnt von neuem.

Ariel: Tief fünf Klafter liegt dein Vater,
In Korallen aufgelöst,
Perlen sind nun seine Augen,
Nichts, was an ihm ist, verwest.
Denn die Kraft des Meers erhöhts
In die reichsten Kostbarkeiten;
Wassernymphen hört man stets
Ihm die Trauerglocke läuten.
Hörst du? Dingdang, Dingdang, Dingdang, gehts.

Ferdinand: Der Gesang spricht von meinem ertrunkenen Vater. Das ist nicht das Werk eines Sterblichen, noch eine irdische Musik! — Itzt hör' ich sie über mir.

Beethoven gründet den ersten Teil der Sonate auf drei Symbolkomplexe. Den ersten bildet der in Sextakkordlage aufsteigende Dur-Akkord (I, 7); er ist das Wahrzeichen des wie Harfenmusik klingenden Lockzeichens Ariels. Zweitens: die aus Vorhaltmotiven entwickelten drängenden Achtelfiguren der Takte 3 ff., 9 ff., die das suchende Hin und Her des nach allen Richtungen spähenden Jünglings kennzeichnen und — gemäß dem eben angeführten Text — auf einer Frageformel endigen (6). Drittens: die balladeske, triolenbegleitete Erzählung Ariels vom Tode des Vaters (21 ff.). — Nachdem das geheimnisvolle Lockzeichen Ariels ein zweites Mal erklingen, hört Ferdinand mit klopfendem Herzen und gesteigerter Erregung (9 ff.) den schauerlichen Bericht über den im Meeresgrund zu Korallen und Perlen gewordenen Vater. Ariels Lockmotiv (im Baß erscheinend) ist ernst geworden. Über ihm deklamiert eine wesenlose Stimme ein Themenfragment, dessen geringe melodische Weite Bedauern, aber zugleich Unabänderliches kündigt¹⁾. Schmerzlich zuckt es im Herzen des Jünglings auf (30 ff.). Nach jeder Wiederholung des fata-

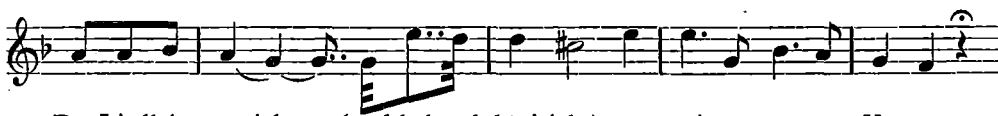
¹⁾ Auffallend ist, daß sich nicht Eschenburgs, wohl aber Schlegels Übersetzung der Ballade in ihrer ersten Zeile mit Beethovens Melodie deckt:



Auch aus dem Notenzitat auf der nächsten Seite (Rezitativ) scheint hervorzugehen, daß Beethoven bei der Komposition dieser Sonate Schlegels unvergleichlich schönere Übertragung nicht unberücksichtigt gelassen hat.

listisch klingenden Baßmotivs steigert sich seine Erregung, um schließlich (41 ff.) mit plötzlicher Wendung zum Piano und unter Aufgreifen der für Ferdinand von Takt 3 ff. her charakteristischen Figuren in offenes Schluchzen zu geraten¹⁾. Nach dem hilflosen Ausbruch in Takt 50 ff. geht die Ballade weiter (55 ff.). Unter schweren, niederdrückenden Akkorden, allerlei scharfen, Unerbittliches markierenden Akzenten und wie Wogenrollen klingenden Baßfiguren schließt der Teil mit einem Einblick in die verstörte Seele des jungen Mannes.

Nach der Wiederholung ertönt Ariels Harfenmotiv wieder, ganz leise, aber zauberischer als vorher, und zwar dreimal: es ist die Andeutung des Trauergeläuts („Ding-dang“) der Nymphen für den im Meeresgrund ruhenden Vater²⁾. Aber Ariel vollendet seinen grausamen Bericht. Ihn gibt die Durchführung wieder, abermals mit den Spiegelungen, die er in Ferdinand erregt. Wiederum verläuft er dunkel und hoffnungslos in der Tiefe und bleibt auf der Dominante A ruhen. Damit ist der Augenblick zur Rückkehr in den Anfang gekommen. Sie geschieht indessen nicht mechanisch, sondern in hochpoetischer, dem Sinn der Dichtung entsprechender Weise. Nach vier suchenden Überleitungstakten (143—46) wiederholt sich zwar das lebenswürdige Spiel des Anfangs: das Forschen Ferdinands nach dem unbekannten Sänger und das Gezogenwerden vom Harfenklang, aber jetzt beginnt der Jüngling, mutig geworden, selbst zu sprechen, schwärmerisch, fragend und ein wenig überrascht. Da die Übersetzung an dieser Stelle: „Der Gesang spricht von meinem ertrunkenen Vater. Das ist nicht das Werk eines Sterblichen, noch eine irdische Musik!“ etwas prosaisch klingt und keine musikalische Linie ergeben hätte, bildet sich Beethoven eine eigene verschwiegene Rede und überträgt sie ins Rezitativische. Nimmt man Schlegels Übersetzung zu Hilfe: „Das Liedlein spricht von meinem toten Vater; dies ist kein sterblich Tun, — der Ton gehört der Erde nicht“, so ließen sich beide Phrasen etwa folgendermaßen textieren:



Das Liedlein spricht — (und bebend hör' ichs) von meinem to-ten Va-ter.



Kein sterb-lich Tun ists, — der Ton ge - hört der Er - de nicht.

Plötzlich glaubt Ferdinand dem Rätsel nahe zu sein und ruft entzückt aus: „Itzt hör' ich sie über mir!“ Voll banger Erwartung, wie das Geheimnis sich lösen

¹⁾ Bemerkenswerterweise will Czerny (a. a. O., S. 55) diese Figuren „lebhaft und leicht, aber klagend“ vorgetragen wissen.

²⁾ Schlegel übersetzt hier: Nymphen läuten stündlich ihm:

Da horch! ihr Glöcklein — Bim, bim, bim!

Chor: Bim, bim, bim!

wird, horcht er dreimal ins Weite (Allegro, 163 ff.). Aber es war Täuschung (173). Und so kehren seine Verzweiflungsfiguren von oben wieder. Die unsichtbare Stimme vollendet mit der zweiten Themengruppe, die schon den Schluß des ersten Teils herbeigeführt, ihre düstere Seeballade und läßt sie bis ins Unhörbare verhallen.

Zur Einführung in die Kunst, wie Beethoven einen Vorgang oder eine Situation zu „musikalisieren“ pflegte, ist dieser Satz, wie mir scheinen will, besonders geeignet. Das Programm ist der Musik bemerklich eingedrückt und leuchtet, sobald einmal der Schlüssel gefunden, deutlich hindurch. Aber man sieht, daß sich der Meister keineswegs dem Dichter und seiner Szenenführung sklavisch unterworfen hat. Nicht nur wählte er stofflich nur soviel und nur das, was kürzester Andeutung zugänglich war und sich dem Stilrahmen eines ersten Sonatensatzes organisch einfügen ließ, auch in der Anordnung der Glieder schaltete er von musikalischen Gesichtspunkten aus. Welche Klugheit allein, Ariel gleichsam epigrammatisch mit einer einzigen Dreiklangsarpeggie zu symbolisieren! Wieviel rauschendes Harfengetön hätte Liszts Zeit dafür aufgewandt! Und wie pulst durch alles — auch das, was bildlich oder gegenständlich zu nehmen ist — gleichmäßig einundderselbe Affektstrom! Es gibt keine leeren Stellen, etwa um des bloßen Tonmalens willen. Es gibt keine Nähte und Risse zwischen den einzelnen Phasen des Programms, weil sie nicht im Nacheinander, sondern von vornherein als Sonatenganzes erdacht worden sind. Die beständige Geladenheit der Musik mit Affektspannungen erklärt vielleicht, warum man alles, was geschieht, als Spiegelung realer Affekte Beethovens ansah und nicht für möglich hielt, daß auch andere, außerpersönliche, nur vorgestellte Gegebenheiten die Kraft besäßen, die Phantasie zu solchen Spannungen emporzureißen. So gewiß es ist, daß in jedem Takte Beethoven selbst spricht, und zwar so spricht, wie er empfindet, so falsch wäre es, gerade auch in dieser Sonate ein Stück musikalischer Selbstbiographie zu wittern, etwa Ärger über eine verfehlte Liebschaft oder Sorge über drohende Taubheit. Was die Ausleger bisher als Inhalt des Satzes glaubten feststellen zu sollen — der eine erblickte darin, wie schon erwähnt, die Schiffbruchkatastrophe, der andere konstruierte aus den Arielakkorden und den flatternden Achtelfiguren das Erscheinen furchtbarer gespenstiger Phantome, wie denn allgemein, auch bei unseren Klavierspielern, die Sonate als ein von Anfang bis zu Ende dämonisch seinsollendes Nachtstück mit gewaltigem Klavierdonner aufgefaßt zu werden pflegt, — diese Deutungen verblassen angesichts der oben aufgewiesenen klaren Disposition des Satzes. Daß Dämonisches in ihm enthalten ist, lehrt die Aufnahme der Arielballade. Doch darf dabei der Lichtseiten: des Arielmotivs und der mehr naiv als überhitzt gemeinten Figuren der Ferdinandgestalt nicht vergessen werden. Es scheint mir möglich, eine Vortragsart zu finden, die — abweichend von der bisherigen — sich genau an die von der Dichtung hergenommene Auffassung Beethovens anschließt. Vor allem dürften die dynamischen Gegensätze nicht übertrieben werden. Wie die Szene bei Shakespeare keine eigentliche Tragik enthält, sondern bei aller inneren Spannung in das Zwielficht der Märchenstimmung getaucht ist, so wäre auch musikalisch statt eines übertriebenen Pathos die Rückkehr zu einem milderen, ausgeglicheneren Vortrag am Platze.

Zweiter Satz: Adagio, 3/4

Mit dem Hinweis auf die Szene zwischen Ferdinand und Miranda am Anfang des 3. Aktes ist auch die Musik erklärt. Prospero sagt hierzu: „Wie selten treffen zwey solche Herzen einander an! — Ihr Himmel, schüttet euren Segen auf ihre keimende Liebe!“ In der Tat: nicht die reife, sondern die keimende Liebe, die schüchtern fragende, noch zaghafte, unentschlossene und dennoch in allen Himmeln schwebende hat Beethoven hier in ein ungesungenes Duett von zartestem Reiz eingefangen. Auch daß es zwei noch ganz jugendliche Gestalten sind, von denen Miranda außer ihrem Vater noch nie einen Mann gesehen, scheint Beethovens feines Gefühl nicht übersehen zu haben. Mirandas Antwort auf Ferdinands Geständnis trägt offensichtlich einen beabsichtigten Zug ins Naiv-Unschuldige (F-dur, *dolce*). Nach Art alter Liebesduette findet sich das Paar gegen den Schluß hin in einem Beteuern mit den gleichen musikalischen Motiven zusammen.

Dritter Satz: Allegretto, 3/8

Hätte Beethoven die Sonate viersätzig gestalten wollen, so würde er wahrscheinlich nicht gezögert haben, in einem grotesken Scherzo dem ungestalteten Kaliban ein musikalisches Denkmal zu setzen. Statt dessen gibt er im abschließenden Allegretto ein Bild des Luftgeistes Ariel, wie dieser sich selbst in den Versen schildert:

Ariel (singend): Wo die Biene saugt, saug' ich,
Im Schooß der Primel lagr' ich mich,
Dort schlaf' ich, wenn die Eule schreyt;
Ich flieg', in steter Munterkeit,
Fern von des Winters Ungemach,
Dem angenehmen Sommer nach.
Wie fröhlich wird künftig mein Aufenthalt seyn
Unter den Blüthen im duftenden Hain!

Im 12. Bande der Eschenburgschen Übersetzung, der den „Sturm“ enthält, ist dem Titelblatt ein Kupfer mit der Darstellung Ariels beigegeben, wie er von Prospero einen Auftrag empfängt. Beethoven hat es gesehen und aus dem Schmetterlingsflügelpaar des luftigen Dieners wohl die Anregung zu den anmutigen Schwebefiguren des Satzes erhalten¹⁾. Aber da Ariel gelegentlich auch in anderer Gestalt, nämlich als Sturmvogel (Harpye) unter Blitz und Donner auftritt (III, 3), ist Beethoven ganz im Recht, ihn auch musikalisch pfeilschnell und stürmisch dahinschießen zu lassen, ja geradezu das bei Shakespeare geforderte gewaltige „Flügelschlagen“ ausüben zu lassen. Jedenfalls bietet der Satz kein weiteres Deutungsproblem.

¹⁾ Czerny freilich erzählt gutgläubig und ohne Arg, Beethoven habe den Hauptgedanken des Satzes improvisiert, als er einmal einen Reiter an seinem Fenster habe vorbeigaloppieren sehen!

Die Klaviersonate F-dur, op. 54

In Shakespeares Lustspiel Viel Lärmen um nichts richtet (2. Akt, 1. Szene) die spottlustige, männerhassende Beatrice an die junge Hero folgende Worte:

Denn höre nun, Hero, Freyen, Heyraten und Bereuen ist wie ein schottischer Tanz, ein Menuet und eine Polonoise. Die erste Bewerbung geht hitzig und schnell, wie der Schottische Tanz, und ebenso schwärmerisch; das Heyraten selbst geht ganz manierlich sittsam, wie ein Menuet, voller Würde und Anstand; und dann kömmt die Reue, und fällt mit ihren elenden Beinen in die Polonoise, immer schwerer und schwerer, bis sie ins Grab sinkt¹⁾.

Unmittelbar darauf beginnt das Maskenfest, das Leonato seinen Gästen gibt und zu welchem (vgl. die Worte am Anfang der Szene) Musik bestellt ist. Man sieht vier einzelne Paare im Gespräch vorüberschreiten: 1. Hero und Don Pedro, 2. das Bedientenpaar Margarethe und Balthasar, 3. die Zofe Ursula mit Antonio, endlich Beatrice und Benedict.

Wer Beethovens Sonate op. 54 aufmerksam betrachtet und sich die Shakespearesche Szene dabei vergegenwärtigt, wird zu seiner Überraschung gewisse Berührungspunkte entdecken. Die Komposition steht, selbst bei Beethovenverehrern, nicht sehr hoch im Kurse, wohl wegen ihres sonderbaren ersten Satzes, der sich so gar nicht mit dem zweiten vereinen will. Ein jeder spürt sofort, daß hier weder ein Bild der Leidenschaft entrollt, noch sonst ein tieferes Lebensproblem angerührt wird. Czerny sagt zum ersten Satze nur, daß er ganz von der gewöhnlichen Sonatenform abweiche und „in einem gewissermaßen altertümlichen Style geschrieben“ sei²⁾. Gewiß ist jedenfalls, daß Charakter und Form der Sonate nicht als vages Experiment des Meister gelten können, sondern wiederum aus einer ganz bestimmten Richtung seiner Phantasie abzuleiten sind. Das geht nicht nur aus der Bezeichnung *In tempo d'un Menuetto*, sondern auch aus dem krassen Unterschied der beiden Themen des ersten Satzes hervor. Hier verbirgt sich ohne Zweifel etwas Schalkhaftes. Und zwar nehme ich eine Anspielung auf die Maskenballszenen des Shakespeareschen Lustspiels an. Wiederum freilich nicht im Sinne bühnenmäßiger Auskomposition der Szene. Beethoven sah die Maskenpaare vor sich, die beiden vornehmen Nr. 1 und 3, die

¹⁾ Hierzu die Anmerkung Eschenburgs: „Im Englischen steht, statt der beyden letztern Tanzarten: *a measure and a cinque pas*. Ich habe in ihre Stelle zwey unter uns bekanntere gesetzt, die mir in Ansehung des Grads der Bewegung jenen zu entsprechen scheinen“. Schlegel setzt dafür ein: Courante (heiß und rasch), Menuet (manierlich, sittsam, voll altfränkischer Feierlichkeit), Pavane (mit lahmen Beinen).

²⁾ Nagel, a. a. O., S. 100, 104 sucht Beethoven geradezu zu entschuldigen und meint, „daß das Werk möglicherweise einem drängenden Verleger ausgehändigt wurde, ehe es wirklich vollendet war“ (1); Beethoven sei damals (1804) so von der Arbeit am Fidelio in Anspruch genommen gewesen, daß „für die Sonate nichts rechtes herauskam“ (1).

er in anmutigem Menuettschritt vorführt, und das Bedientenpaar Nr. 2, das sich am tollen Dahinwirbeln belustigt. Es war das gute Recht des Musikers, die Gegensätze nach Buffoart zu unterstreichen. Offenbar gedachte er dabei der oben von Beatrice erwähnten Tanztypen, des „Schottischen“, der als „schneller und hitziger“ Tanz aufs schönste dem unbändigen Triolenteil entspricht, und des Menuetts, dessen Anstand und Manierlichkeit nicht besser getroffen werden konnten. Wie lebenswürdig hat Beethoven das Auf- und Abtreten der Gruppen, das Liebesgespräch der Paare — alles Thematische in doppelter Aussprache! —, die sich steigernden Zärtlichkeiten und schließlich das gemeinsam erfolgende Sichverabschieden aller wiedergegeben! Betrachtet man den Satz von dieser Seite, nämlich als halb humoristisch gemeinte Ballszene, so verliert er alles Sonderbare, ja gewinnt einen Reiz, den so leicht keine andere Sonate ersetzen kann.

Nicht eingeschlossen in ihn ist das vierte Paar Beatrice und Benedict. Diese beiden Hauptgestalten des Stücks, die in beständigem Krieg miteinander liegen und sich an gegenseitigen Bosheiten und ironischen Wortspielen nicht genug tun können, behandelte Beethoven gesondert, nämlich im Allegretto. Sie treten auch bei Shakespeare zuletzt auf. Man lese bei ihm nach, welche Schmeicheleien sie sich an den Kopf werfen, und zwar nicht nur hier, sondern auch an anderen Stellen des ersten Akts. Auf jeden von Benedict ausgesprochenen spitzen Satz wirbelt ihm von Beatrice ein ebenso spitzer entgegen, so daß der Zuschauer vor ein förmliches Feuerwerk malitiösen Zwiegesprächs gestellt ist. Nichts anderes enthält auch Beethovens Finale, zu dessen Erläuterung es nunmehr keines weiteren Wortes mehr bedarf. In der oben besprochenen G-dur-Sonate op. 31 Nr. 1 war das Thema der „launischen Verliebten“ schon einmal behandelt. Aber es zeigt sich, wie dort gemäß der anderen inneren Begründung alles auch musikalisch von Beethoven anders aufgefaßt worden ist.

Die Klaviersonate op. 57, f-moll (Appassionata)

Durch eine nicht ganz klare Ausdrucksweise in der oben (S. 7) angeführten Mitteilung Schindlers ist — ebenfalls schon seit Lenz — die merkwürdige Ansicht entstanden, auch die f-moll-Sonate sei mit dem „Sturm“ Shakespeares in Zusammenhang zu bringen. Das ist natürlich ein Mißverständnis. Beethovens Schlüsselwort bezog sich nur auf op. 31 Nr. 2. Denn warum der Meister, nachdem er in diesem Werk alles Wesentliche zum Ausdruck gebracht hatte, nach drei Jahren (1806) aufs neue zu dem Stück gegriffen haben sollte, ist unerfindlich. Es gehört denn auch eine völlig mißleitete Phantasie dazu, von dem großen leidenschaftlichen f-moll-Stück aus Brücken zu dem an und für sich harmlosen „Sturm“-Schauspiel zu schlagen.

Der Appassionata liegt vielmehr, soweit mein Blick reicht, eines der furchtbarsten und blutigsten Bühnenstücke des englischen Dichters zugrunde, der Macbeth. Neben Coriolan, Egmont, Othello, Hamlet, Lear ein weiteres heldisches Charakterbild größten Wurfes. Doch auch hier handelt es sich nicht um eine bloß allgemeine Darstellung von Zügen des Ehrgeizes, der Herrschsucht, der Grausamkeit, — dazu hätte Beethoven Shakespeares kaum bedurft —, sondern um ein Hineinstellen des Helden in eine bestimmte dramatische Situation. Erst damit gewinnt Beethoven die ungeheure Schwungkraft der Gedanken und findet einen Grund, die Leidenschaften zu entfesseln. Denn solche ohne Grund, nur um ihrer selbst willen aufzuwirbeln, dazu war er ein viel zu großer, das Leben achtender Mensch und Künstler. Folgender einfacher Plan liegt seiner Musik zugrunde.

1. Satz. Allegro assai. 3. Akt, 4. Szene. Bankettszene. Macbeth, die Lady, Gefolge. Die gespenstische Erscheinung des toten Banquo an der Tafel.
2. Satz. Andante con moto. 4. Akt, 1. Szene. Macbeth bei den Hexen. Die drei Erscheinungen (drei Variationen).
3. Satz. Allegro, ma non troppo (mit dem vorigen verbunden). Fortsetzung der Szene bei den Hexen. Die Beschwörung der Schattenkönige und Banquos. Tanz der Hexen und Macbeths Fluch.

Erster Satz: Allegro assai, 12/8

Der poetische Aufriß des Satzes wird sofort klar, sobald man das Hauptthema als das Thema Macbeths, das Seitenthema (As-dur) als das der Lady Macbeth erkannt hat. Als ein heroisches, königliches Weib, von dem der Gatte sagt: „Gebier mir keine Töchter! Denn aus Deinem unerschrocknen Muth müssen nichts als Männer gebildet werden“, hat sie in dieser Szene nicht nur Würde und Fassung zu bewahren, sondern auch den von schrecklichen Visionen bedrängten Gemahl mit Zuspruch und kühnen Worten vor dem Zusammenbruch zu schützen. Infolgedessen besitzt dieses Thema — außer einer erklärlichen rhythmischen Verwandtschaft mit

dem Macbeththema — einen ruhigen, selbstsicheren Schritt, mit dem sich, melodisch, breite Empfindungsfülle paart. — Ihm gegenüber steht das Macbeththema als gegensätzliches Gebilde. An sich wohl auch heroisch, wenn auch, wie der Abwärtsbeginn zeigt, weniger entschieden, trägt es mit seinem Moll, mit dem Halt auf der dritten Note, mit dem wie eine unwirsche, nervöse Geste wirkenden Trilleranhang die Zeichen eines leidenschaftlichen, der Empfindung fernstehenden Tatmenschen.

Beethoven beginnt seine Musik in dem Augenblick, da Macbeth den zur Ermordung Banquos gedungenen Mörder entläßt, und drängt in die ersten beiden Dutzend Takte eine Fülle psychologischer Momente zusammen. Einmal das innerliche Frohlocken über den Tod des Feindes (mehrfache Wiederholung des Trillertakts), die innerliche Bestätigung des eben Vernommenen (Wiederholung der ersten Takte in höherem Halbtonabstand), die Überraschung (Pausen), das Drohende und Heimliche des ganzen Vorgangs (*pp*), die Andeutung der Ermordung durch die klopfenden Achtel (10, 12, 13), deren Bedeutung in diesem Sinne sich später aufklärt, endlich der Ausbruch Macbeths (13 ff., *forte*):

Macbeth: Dort liegt also die erwachsene Schlange; der Wurm, der entflohen ist, hat die Fähigkeit, mit der Zeit Gift zu zeugen, aber für itzt noch keine Zähne.

War anfangs die Gestalt mit einer gewissen Unsicherheit belastet, was sich an den oft bemerkten Halbtonrückungen der Harmonie kundgibt (c-des und umgekehrt), so gewinnt sie durch die plötzlichen Fortissimoschläge eine Hinwendung zum unberrschten Leidenschaftlichen, Wilden. Aufmerksam hat Beethoven den zwischen beiden Polen schwankenden Charakter seines Helden studiert! Im Geiste hört Macbeth den getöteten Banquo wimmern (klopfende Triolen mit den charakteristischen Abwärts-Halbtonschreien, 24 ff.). Als der Mörder abgetreten, erscheint die Lady, um den Gemahl leise, aber entschieden an seine Pflicht gegenüber den Gästen zu erinnern. Noch hat sie den zweiten Satz nicht vollendet (41), als ein Unerwartetes geschieht. Ihr bleibt das Wort im Munde stecken (43 ff.):

Banquo's Geist kömmt herein, und setzt sich auf Macbeths leeren Platz.

Ein Zittern scheint Macbeth zu durchrieseln (Triller), denn geheimnisvoll, von irgendwoher ist Banquos Geist in die Versammlung getreten (47 ff., *pp*). Und nun malt die Musik (51 ff.) die schreckliche Erregung Macbeths. Man sieht, daß in diesen bis 65 reichenden Takten der erwähnte Halbtonschritt die wichtigste Rolle spielt und zugleich das gehämmerte Triolenmotiv stark heraustritt:



Beides sind die Symbole des Ermordeten: des Todesseufzens und des Geschlagenwerdens, wie sie schon 26—27, 30—31 erklangen und zuerst in 10 angerührt wurden.

Macbeth (zum Geiste): Du kannst nicht sagen, daß ich's that — Schüttle deine blutigen Locken nicht so gegen mich!

Nur langsam legt sich seine Erregung (Gänge in die Tiefe), während die luftige Erscheinung unbeweglich in der Höhe hängen bleibt. Innerlich verwandelt (as zu gis

werdend; 65), gewinnt Macbeth seine Ruhe wieder. Aber das viermal gebrachte Trillermotiv wirkt jetzt wie ein Erzittern des Schuldbeladenen. Ist es die Lady, die das bemerkt und den Gemahl zweimal „bei Seite“ ermahnt:



Darauf Macbeth: „Ja, und noch dazu ein herzhafter, weil ich den Mut habe, etwas anzuschauen, wovor der Teufel erblassen würde“. Das Echo dieses Gedankens legt Beethoven in die von 79 bis 93 reichende Durchführung des Macbeththemas und schließt (91ff.) mit zwei Takten äußerster Fassungslosigkeit. Die Vorstellung des sterbenden Banquo kehrt wieder, um Erhebliches gesteigert, worauf die Lady mit ihrem Thema (Des-dur, 110ff.) aufs dringlichste zu stolzem Ermannen aufruft:

Lady Macbeth: O vortreffliches Zeug! — Das ist wieder die Malerey deiner Furcht; das ist jener in der Luft gezückte Dolch, der dich, wie du sagtest, zu Duncan leitete — Wahrhaftig, dieses Schaudern, dieß Entsetzen — bloße Täuschung, kein wahres Schreckbild! . . . Über die Schande! — Was machst du für Gesichter? — Am Ende siehst du da doch nichts weiter als einen Stuhl.

Macbeth: O! sieh doch hieher! — Sieh! — Blick her! — he! was sagst du! — Wie? — Was geht's mich an? — Kannst du winken, so sprich auch! — Müssen Beinhäuser und Gräber die Begrabenen wieder zurücksenden, so sollen künftig die Magen der Geyer unsere Gräber seyn! (Der Geist verschwindet.)

Die Musik folgt alledem aufs genaueste. Entsprechend der anfeuernden Rede der Frau schwingt sich das Ladythema zu stolzer Höhe auf und erhält eine dreimalige dringliche Wiederholung seines Schlußtakts, die recht wohl zu ihren letzten Worten paßt. Und genau nach des Dichters Wunsch erblaßt jetzt auch bei Beethoven Macbeth sofort wieder vor dem Geist („Oh! sieh doch hier!“), indem *ex abrupto* wirbelnde Fortissimoarpeggien nach der Höhe und von da zur Tiefe erfolgen und sich mit den Banquosymbolen (Achtelmotiv, Halbtonschrift) vereinen, — Dinge, die bisher als lauter Selbstverständlichkeiten angesehen wurden, ohne daß nach den letzten Gründen dieser sich förmlich überschlagenden musikalischen Ereignisse gefragt wurde. Jetzt zeigt sich, daß Beethovens großartige Phantastik zur Hälfte die Phantastik Shakespeares gewesen ist. Ihre Logik ist an der Hand des Buches mit dem Finger zu verfolgen.

Die nach dem donnernden Ausbruch des Entsetzens nunmehr wieder *pp* beginnende Reprise wiederholt das Seelengemälde. Sie wiederholt auch das plötzliche Abreißen der Rede der Lady und das Sichaufbäumen des Gewissens Macbeths:

Blut ist von jeher vergossen worden, schon in jenen alten Zeiten, ehe noch menschliche Satzungen den friedfertigen Staat säuberten; freylich! und auch hernach noch sind Mordthaten verübt worden, die zu entsetzlich sind, um angehört zu werden. . . . Aber itzt steigen sie mit zwanzig tödtlichen Wunden am Kopfe wieder hervor, und vertreiben uns von unsern Stühlen. Das ist noch weit seltsamer, als solch ein Mord ist!

Mit den vier herrischen Schlägen (bei *Più allegro*): „Hinweg! aus meinen Augen! Laß die Erde dich verbergen!“ weist Macbeth das verschwindende Gespenst von

Zweiter Satz: Andante con moto, 2/4

Gei - ster, schwarz, weiß, blau und grau, wie ihr euch auch
nennt, ——— Rührt — um! Rührt — um!
Rührt — um, was — ihr rüh - ren könnt.

90

Die erste Erscheinung, das bewaffnete Haupt, beläßt Beethoven klanglich noch ganz in der Tiefe des Themas, aber die Harmonien werden jetzt kurz in Achteln angegeben. Wer das Programm beachtet, wird das Spiel danach einzurichten wissen. Die zweite Erscheinung, das blutige Kind, spricht die Prophezeiung in der Mittellage und in ruhigen, gebundenen Sechzehnteln, die etwas Müdes haben und eines „Ausdrucks“ nicht bedürfen. Endlich die dritte Erscheinung, das gekrönte Kind mit dem Baum, das dem Macbeth Mut und Tapferkeit zuspricht, hat ihre Musik ganz in der Höhe bekommen; sie ist in lebendig figurierende Zweiunddreißigstel aufgelöst, die abwechselnd von der linken in die rechte Hand übergehen. Es liegt ätherischer Schimmer über ihr. Nach einer Steigerung ins Fortissimo, das wohl den Worten entspricht:

Macbeth wird nie besiegt, bis daß Dusinans Höhn
Und Birnams Wald ihm widerstehn. (Steigt hinab.)

und einem rollenden Gang durch vier Oktaven verschwindet das Trugbild, und das Thema erscheint als Nachklang des Vernommenen, zugleich Beendigung der Beschwörung und Symbol des nachdenklichen Macbeth. Es endet auf einem zweifelnden verminderten Septimenklang, der als schriller Aufschrei sofort nochmals im *ff* erklingt.

Dritter Satz: Allegro, ma non troppo, 2/4

Noch eine Frage hat Macbeth, nachdem die Erscheinung verschwunden, auf dem Herzen:

Macbeth: Sagt mir — wenn eure Wissenschaft so weit reicht — wird Banquo's Nachkommenschaft jemals in diesem Königreich regieren?

Alle (Hexen): Forsehe nichts mehr!

Macbeth: Ich will befriedigt seyn — Versagt ihr mir's, so fall' ein ewiger Fluch auf euch! Laßt mich's wissen — Warum sinkt der Kessel? und was ist das für ein Getöse? (Man hört Hoboen.)

1. Hexe: Erscheint!

2. Hexe: Erscheint!

3. Hexe: Erscheint!

Alle: Erscheint! voll Unruh seh er euch!

Kommt und verschwindet, Schatten gleich!

(Man sieht eine Erscheinung von acht Königen; Banquo ist der letzte, mit einem Spiegel in der Hand.)

Mit der Andeutung der Worte Macbeths „Versagt ihr mir's, so fall' ein ewiger Fluch auf euch!“ beginnt das Finale mit seinen furchtbar herausgestoßenen b-g-e-des-Rhythmen. Der Hexenkessel sinkt (6—13), aus der Tiefe klingt mächtiges Getöse, das sich ins *pp* verliert. Mit Takt 20 beginnt die Beschwörung der Schattenkönige. Die auf- und abwogende zweitaktige Figur hat durch den ganzen Satz als Symbol des „Zaubers“ zu gelten, sei es im Sinne aufbrodelnder Dämpfe, flackernen Feuers oder der hin- und herhuschenden Hexengestalten, die den ganzen Satz mit Gesten begleiten. Das eigentliche Thema erscheint erst Takt 28 im Baß: es sind die Rufe der drei Hexen:



Und sofort nach dem letzten Ruf steigen die Könige, in langem Zuge hintereinander schreitend, vor uns auf. In feierlichem, aber traurigem Marsche nahe sie:



Zunächst sind es zwei. Der zweite tritt in die Fußstapfen des ersten (Taktverschränkung in 50). Über und unter ihrer Marschweise geht das Brausen des Hexenzaubers weiter. Es verstärkt sich, nachdem sie vorbeigezogen (64 ff.). Bei 76 naht das zweite Paar; seine Weise klingt anders, noch schmerzlicher. Auch sie werden vom Dunkel verschlungen.

Es ist durchaus bemerkenswert, daß diese Schattengestalten, wie es nicht anders sein kann, alle in leiser Musik erscheinen. Beethoven hat — außer einigen *sf* und *sfp*, die nur Akzente bedeuten, — keinerlei Forte vorgeschrieben, das Ganze also in eine Art klangliches Halbdunkel rücken wollen. Jetzt, bei Takt 96, tritt das erste Forte auf, verbunden mit den brodelnden Figuren und kräftigen akkordischen Achtelschlägen. Das bedeutet die Rückkehr zur Realistik der Hexenküche und dem grotesken Tanz der in wahnsinnigen Zuckungen sich bewegenden Zauberweiber. Wir werden ihnen kurz vor dem Schluß des Satzes (Presto) in besonderer Form wiederbegegnen. Mit einer Riesengeste (112 ff.) scheucht Hekate sie aus ihrer Extase in huschende Unterwürfigkeit zurück (118 ff.).

Die Beschwörungsformeln werden kräftiger. Die folgenden Könige erhalten jetzt immer kürzere Motive. Der fünfte (134—138), der sechste (142—150), der siebente (150—158), bis nach einer schrecklichen Aufwallung (158 ff.) unter unheimlichen, getrommelten Oktaven über die ganze Klaviatur der Geist des ermordeten Banquo auftaucht (168 ff.):

Macbeth: Abscheuliches Gesicht! — Nun seh ich; es ist wahr; denn der wundenvolle Banquo lächelt mich an, und zeigt auf sie alle als auf die Seinigen — Wie? Ist es so?

Im Todesschreck fährt Macbeth vor dem Opfer seiner Hand zusammen und verstummt (176 ff.). Das besagt das sogleich beginnende Lied der ersten Hexe:

1. Hexe: Alles ist so; doch warum
Steht nun Macbeth blaß und stumm?

Dieser dramatisch packende Augenblick ist, wie man sieht, von Beethoven mit der größten Realistik hingestellt worden: die Wirkung der grauenvollen Vision,

sein Verstummen, das Verschwinden der Gestalt in der Tiefe. Damit ist die Gelegenheit zur Wiederholung des Teiles gegeben. Sie verläuft, anfangs etwas geändert, wieder ziemlich getreu, nur daß nunmehr nach dem Auftreten der Hexentanzmotive (290ff.)¹⁾ sogleich zur Koda geschritten wird. Diese — bei Presto beginnend und bisher als beinahe unorganisch und unerklärlich gescholten — ist nichts anderes als eine getreue Wiedergabe des vom Dichter an dieser Stelle vorgeschriebenen abermaligen Hexentanzes zur Aufheiterung des völlig geistesabwesenden Macbeth. Es heißt, anknüpfend an die beiden eben zitierten Zeilen:

1. Hexe: Schwestern, seinen trüben Sinn
Aufzuheitern, tanzt um ihn.
Töne, Luft, auf mein Geheiß!
Schlingt itzt den gewohnten Kreis;
Macht, daß Macbeth sagen kann,
Daß wir Ehr' ihm angetan.

(Man hört Musik; die Hexen machen einen Tanz und verschwinden.)

Diese kleine wüste Orgie bestreitet Beethoven mit den von früher her bekannten Hexentanzfiguren (Achtel), die sich damit von selbst als solche erklären. Sie schließt mit einem gewaltigen, donnernden Epilog, aus dessen furiosen Schlußakkorden man wohl Macbeths Worte heraushören darf:

Macbeth: Wo sind sie? — Weg? — Diese unglücksvolle Stunde steh auf ewig als verflucht im Kalender!

Die Macbeth-Tragödie hat Beethoven noch einmal vorübergehend beschäftigt. Etwa 1808 unternahm H. J. von Collin, der Coriolandichter, den Versuch, für Beethoven eine Macbethoper nach Shakespeare zu schreiben. Es kam indessen nur zur Fertigstellung des ersten Aktes, der mit dem Auftritt der Hexen begann²⁾. Außer einer Skizze von 8 Takten (d-moll), die wohl für den Hexenchor bestimmt war, und einer Bemerkung „Ouverture Macbeth fällt gleich in den Chor der Hexen ein“ ist von Beethovens Hand davon nichts weiter vorhanden (vgl. Nottebohm, Beethoveniana II, 225 ff.). In der Appassionata hatte er sich bereits das Wesentliche vom Herzen geschrieben.

¹⁾ Wobei das Wiederholungszeichen übersehen werden darf.

²⁾ Aufgenommen in den 2. Band der „Sämmtlichen Werke“ Collins, Wien 1812.

Die Klaviersonate c-moll, op. 111

Die c-moll-Sonate, op. 111, mit der Beethoven sein Sonatenwerk für Klavier abschloß, enthält wiederum nur zwei Sätze. Und zwar stehen diese in denkbar schärfstem Kontrast zueinander, sowohl tonartlich (c-moll, C-dur), wie auch in der Form (Sonatenform, Variationenform) und in der geistig-seelischen Haltung. Die aus den vorigen Analysen gewonnenen Erkenntnisse lassen von vornherein auf zweierlei schließen. Einmal, daß der erste, mit dem Maestoso eingeleitete Allegrosatz ein männliches Charakterbild mit ausgeprägt stolzen, heroischen, willensstarken Zügen sein wird; ferner, daß der Variationenteil in seiner zarten, schwebenden, ätherischen Haltung einer völlig unterschiedenen, gleichsam passiv-beschaulichen Gemütslage entsprechen wird. Wir erinnern uns dabei der Feststellung, daß Beethoven in seinen Sonatenwerken Variationenzyklen nicht aus rein musikalischen Gründen wählte, sondern sich dazu durch den Charakter seines Programms bestimmen ließ.

Nun findet sich in Shakespeares König Heinrich VIII. eine Szene, die in auffälliger Weise diesen Bestimmungen entgegenkommt, indem sie unmittelbar nacheinander die Schilderung eines großen Mannescharakters und eines sinnigen allegorischen Traumbildes gibt.

1. Satz. Maestoso, Allegro con brio. 4. Akt, 2. Szene. Schilderung der Gestalt des Kardinals Wolsey aus dem Munde der Königin Katharina und des Marschalls Griffith.
2. Satz. Fortsetzung der Szene. Traumgesicht der Königin Katharina: sechs Genien erscheinen und huldigen ihr unter Musik (Thema mit 5 Variationen).

Erster Satz: Maestoso. Allegro con brio ed appassionato, C

Bis in den dritten Akt dieses Königsdramas hinein spielt die Gestalt des allgewaltigen Kardinals Wolsey die führende Rolle. Er ist der Träger der Handlung, der Intrigue; durch ihn fällt der Herzog von Buckingham; er lenkt den König und die Staatsgeschäfte; rücksichtslos, Kirchenfürst, Diplomat und Schatzkanzler, verfolgt er als Mann der Tat ehrgeizige Ziele, bis er selbst dem Verrat zum Opfer fällt und in Einsamkeit stirbt. Man weiß, daß Shakespeare, soweit er als Verfasser an diesem Drama teil hat, die Gestalt in einem ungewissen Lichte hat erscheinen lassen, einmal als halben Verbrecher, einmal als Märtyrer seiner großen Pläne. Dennoch, der Fall dieses königlichen Günstlings, „der soeben noch die höchsten Aristokraten mit stolzer Verachtung behandeln durfte und im nächsten Augenblick aller Macht entkleidet dasteht, gibt ein erschütterndes Bild von der Vergänglichkeit aller irdischen Größe und der Nichtigkeit fürstlicher Gunst. Die Abschiedsreden des Gestürzten hinterlassen einen ergreifenden Eindruck“¹⁾.

¹⁾ Max J. Wolff, Shakespeare, der Dichter und sein Werk. 1921, II, S. 410.

Das Tragische an dieser Gestalt war wohl geeignet, Beethovens Aufmerksamkeit und Mitgefühl zu erregen. Außerdem aber faßt der Dichter die Hauptzüge des Helden in der zweiten Szene des vierten Aktes noch einmal in denkbar schärfster Form zusammen. Ich gebe davon die wichtigsten Stellen in Eschenburgs Übertragung¹⁾.

Er war ein Mann von unbegrenzter Ehrsucht, der immer gleichen Rang mit Fürsten suchte; ein Mann, der durch seine Anstiftungen dem ganzen Königreich Fesseln anlegte. Simonie war ihm frey und erlaubt. Sein eigenes Gutdünken war sein Gesetz. In des Königs Zimmer sagte er Unwahrheiten und war allemal zweyzüngig in seinen Reden und Gedanken. Nie war er mitleidig, als da, wo er Verderben im Sinn hatte. Seine Versprechungen waren mächtig, wie er damals war; aber die Erfüllung war nichts, wie er nun ist.

Diesen mehr nach außen weisenden Charakterzügen des Kardinals setzt der Marschall eine Aufzählung der inneren entgegen:

Dieser Kardinal war freylich von niedrer Abkunft; aber ganz gewiß zu vieler Ehre bestimmt. Von seiner Wiege an war er lehrbegierig, faßte alles gründlich und wohl, war ungemein klug, sprach schön und überredend; war hochfahrend und ernst gegen die, welche ihn nicht liebten, aber gegen die, welche ihn aufsuchten, liebeich wie der Sommer. Freylich war er unersättlich im Nehmen, und das war eine Sünde; aber im Geben, gnädige Frau, war er auch sehr fürstlich.

Beide Stellen, zusammengehalten, ergeben ein klares, eindrucksvolles Bild. Was Beethoven aus ihm herausgelesen, spricht die Musik verständlich aus. Sie stellt einen Gewaltmenschen dar mit „ungezähmtem Stolz“ (Maestoso), mit eisernem Willen, der zum Gesetz wurde (Hauptthema), schroff (55f.), ohne Mitleid (73ff.), von gewaltigem Wort (48ff.), nur gelegentlich milderer Regungen zugänglich — einen Mann, der, wie Coriolan, an seinem Ehrgeiz zugrunde geht (Takt 13ff. vor dem Schluß) und schließlich im Kloster stirbt.

Es gibt, wie man sieht, nichts, in dem Dichtung und Musik sich widersprechen, dagegen eine Fülle gemeinsamer Züge. Und auch hier wieder ist Beethovens Verhältnis zum Vorbild ganz deutlich: nicht einen musikalischen Kardinal Wolsey hat er hinstellen wollen, nicht einen Bühnenhelden, der agiert werden könnte; vielmehr dienen ihm Summe und Eigenart der vom Dichter mit Menschenkenntnis gesammelten Charakterzüge dazu, ein analoges musikalisches Charakterbild erstehen zu lassen. Dies ist von höchster, unantastbarer Selbständigkeit, ebenso selbständig wie etwa die Schauspielerleistung, mit der die dichterisch nur andeutend umrissene Gestalt auf der Bühne zu einer solchen von Blut und Leben wird. Denn die Künste können sich nicht gegenseitig ersetzen, sondern nur entsprechen; der Berührungspunkt liegt jedesmal in der gemeinsamen Phantasieschau.

Zweiter Satz: Arietta. Adagio molto semplice e cantabile, $\frac{9}{16}$

Das Thema wünscht Beethoven *semplice* vorgetragen, also ohne betonte subjektive und überschwengliche Regungen. Das entspricht seinem milden, stillen,

¹⁾ Bei Schlegel beginnt die Schilderung mit den Worten: „... er war ein Mann von ungezähmtem Stolz“.

unirdisch klaren Gehalt. Es liegt etwas von Gluckscher Größe in ihm, etwas von jenen sanften Pseudo-Menuetten, in die dieser Meister die elysäischen Freuden seliger Geister musikalisch zu bannen pflegte. Diesen Sinn hat es auch bei Beethoven. Denn kaum haben Königin Katharina und Griffith ihr Zwiegespräch über den Kardinal beendet, als die Königin zu ruhen wünscht, Musik fordert und sich zum Schlummer niederlegt. Denn ihr Herz ist voll Leids, da der König sie verstoßen und sich mit der jungen Anna Boleyn vermählt hat. Was die Umgebung nur mit Worten stammeln kann: die Überzeugung von ihrer höchsten, lautersten Frauenwürde, das erscheint ihr jetzt im Schlafe in Gestalt eines beglückenden Traumgesichts. Es ist eine jener pantomimischen Szenen, die der Dichter auf Höhepunkten seelischer Ergriffenheit als Symbol des Waltens überirdischer Kräfte einzustellen und mit Musik begleiten zu lassen pflegte. Die Szene in König Heinrich VIII. kann in ihrer stillen Poesie als Gegenstück zu den drei Geistererscheinungen in Macbeth gelten (s. oben S. 90f.). Und wie dort und bei der Pantomime im Hamlet-Quartett (S. 55f.) die musikalische Variation erscheint, so auch hier.

Eschenburg übersetzt die Zeilen, die den Verlauf der Genien-Pantomime vorschreiben, folgendermaßen:

Ein Traumgesicht. Es kommen, feyerlich nach einander hereinschwebend, sechs Personen in weißer Kleidung, die auf den Köpfen Lorbeerkränze, goldne Masken auf den Gesichtern, und Lorbeer- oder Palmzweige in den Händen haben. Sie grüßen Katharinen, und tanzen hernach; und bei gewissen Wendungen halten die beyden ersten einen schmalen Blumenkranz über ihr Haupt, wobey die übrigen viere sich ehrerbietig verneigen; hernach geben jene zwey den Blumenkranz an die beyden folgenden, welche eben die Wendungen machen, und den Kranz über ihr Haupt halten; so auch die beyden letzten. Die Prinzeßin [Königin] macht, wie durch höhere Eingebung, Zeichen der Freude im Schlaf, und hebt die Hände gen Himmel. Die Geister verschwinden im Tanz, und nehmen den Blumenkranz mit sich hinweg.

Die Königin beschreibt, nachdem sie erwacht ist, die holde Vision selbst noch einmal:

Sah ihr nicht eben itzt eine selige Schar mich zu einem Gastmahl einladen, deren helle Angesichter, gleich der Sonne, tausend Strahlen auf mich warfen? Sie versprachen mir ewige Glückseligkeit und brachten mir Blumenkränze, die ich zu tragen mich noch nicht würdig fühle.

Mit diesen erklärenden dramaturgischen Anmerkungen ist auch Beethovens Musik erklärt. Wenn diese schon von jeher als Ausdruck höchster Erderlöstheit gepriesen worden ist, so trifft das mit dem von Beethoven selbst visionär geschauten Bilde aufs beste zusammen, und es wird verständlich, daß er, der Frauenwürde und Gattentreue so hoch hielt, an dieser Stelle, wo Engel mit Palmzweigen in der Hand einem unschuldig leidenden Weibe ewige Glorie verheißten, zu den in Wahrheit himmlischsten Tönen griff, deren seine Leier fähig war. Den sechs Genien entspricht das Thema mit seinen fünf Variationen; die fallenden Auftaktmotive am Anfang wird man geradezu als Motive des Segnens auffassen dürfen. Bei der wunderbaren Trillerepisode, wo die Außenstimmen das Schweben in seligen Höhen

zu symbolisieren scheinen, und bei dem folgenden Niedergleiten der Bewegung mag Beethoven an irgendwelche Gesten huldigender Art gedacht haben, vielleicht an das Neigen des Blumenkranzes. Diese musikalischen Gebilde sind von solcher Zartheit, daß die Phantasie, wenn sie das Bedürfnis nach Vergegenständlichung haben sollte, nur an den zauberhaftesten Erscheinungen der Gestaltenwelt Anknüpfung finden kann.

Als Ganzes gehört die Sonate wegen der Einfachheit der in ihr sich gegenüberstehenden Ausdruckswelten zu denen, deren Wirkung durch ein „Wissen um das Programm“ keine wesentliche Steigerung erfährt. Es zu kennen, ist dennoch und insofern wertvoll, als damit gegenstandslose Phantastik in der Deutung ausgeschaltet und auch hier Beethovens oft geübte Schaffensart nachgewiesen wird.

Die Klaviersonate B-dur, op. 106

Die B-dur-Sonate op. 106 (für Hammerklavier) ist im Jahre 1818 entstanden. Daß sie an Gewalt und Ausdehnung über ihre Geschwister hinausragt, mag nicht zum kleinsten Teile der Eigenart ihres Programmvorwurfs zuzuschreiben sein: Schillers „romantischer Tragödie“ Die Jungfrau von Orleans. Nicht als ob die Tragik dieses Stückes größer zu nennen wäre als die eines Shakespeareschen. Wohl aber bot es in den beiden Monologen der Jungfrau breite, klug und planvoll aufgebaute und der Musik überaus zugängliche Stücke von tiefem Gedankenreichtum. Wer sie in Töne bannen wollte, konnte es — eben dieses Gedankenreichtums wegen — nur in Formen beträchtlichen Ausmaßes. Beethoven gestaltete aus ihnen die ersten drei Sätze der Sonate. Für das Finale griff er auf Gedanken außerhalb der Selbstgespräche, doch nur auf solche, die sich ebenfalls auf den Charakter der Heldin beziehen. Wir haben auch hier kein Spiegelbild der Tragödienhandlung, sondern ausschließlich das Bild einer einzigen Persönlichkeit, diesmal einer weiblichen, vor uns.

1. Satz. Allegro. Prolog, 4. Auftritt. Erster Monolog der Johanna („Lebt wohl, ihr Berge, ihr geliebten Triften“).
2. Satz. Scherzo (Assai vivace). 4. Aufzug, 1. Auftritt. Zweiter Monolog der Johanna: 1. Teil („Die Waffen ruhn . .“).
3. Satz. Adagio sostenuto. Fortsetzung des Monologs: 2. Teil („Frommer Stab! O hätt' ich nimmer“).
4. Satz. Largo. 4. Aufzug, 6. und 8. Auftritt. Johanna begegnet ihren Schwestern Margot und Louison. Sie stürzt verzweifelt aus der Kirche. — Allegro risoluto (Fuge). Johanna, umhergetrieben und von Gewissensbissen gefoltert; innere Kämpfe; endlicher Aufstieg und Sieg.

Erster Satz: Allegro, ♩

Das Thema der Heldin steht, wie üblich, als Motto des ganzen Satzes an der Spitze: das Symbol der zur Kriegsheldin berufenen Jungfrau, groß, blendend und mutgeschwellt, wie sie sich selbst sieht, nachdem sich die himmlische Berufung vollzogen: „In rauhes Erz sollst du die Glieder schnüren, Mit Stahl bedecken deine zarte Brust“. Wäre die Fortsetzung nicht, so ließe dieses Thema auch den Schluß auf eine männliche Heroengestalt zu. Die Takte 5 ff. verbieten es. Sie haben durchaus den Charakter des Weiblichen, Zarten, Traulichen, und entsprechen, sofort in hoher Diskantlage wiederholt, mit ihrer überquellenden Melodik getreu der aus vollem Herzen kommenden Abschiedsstimmung der Jungfrau. Will man die Anfangsworte des Monologs erklärend unterlegen, so könnte das so geschehen:

Lebt wohl, ihr Ber-ge, ihr ge-lieb-ten Trif-ten, le-bet wohl!

le-bet wohl; ihr trau-lich stil-len Tä-ler, le-bet

wohl, le-bet wohl, le-bet wohl! Jo-han-na wird nun

nicht mehr, nicht mehr auf euch wan-deln, ...

Daß die Fortsetzung der Rede sich weiterer Unterlegung entzieht, ist begreiflich, da das Allegrowesen des Satzes und die Forderung thematischer Fortspinnung ein weiteres Festhalten am Liedcharakter verboten. So liegt auch allem Folgenden zwar der Inhalt der einzelnen Strophen zugrunde, nicht aber der Einzelvers als Bestandteil sprachlicher Deklamation¹⁾. Das Erstaunliche der Beethovenschen Konzeption beruht gerade darin, daß trotz solcher schrittweisen Anlehnung an die poetische Vorlage und größter Freiheit in der Anordnung der Themenglieder die organischen Gesetze der Sonatenstruktur nirgends verletzt sind. Es war das gute Recht seiner Instrumentalphantasie, statt des Verses „Johanna sagt euch ewig Lebewohl“ jenen begeisterten Ausbruch einzusetzen, der die Takte 24 bis 34 einnimmt. Trotz des Forte und der Sforzati wird man ihn nicht wie eine Lisztsche Oktavenkaskade herabdonnern dürfen, sondern ihn dynamisch so maßvoll halten, wie es seiner poetischen Bedeutung und der einem freundlichen Winken gleichkommenden Fortsetzung (31—34) entspricht.

Die Musik sagt weiter: Ich, die Winkende, bin Johanna, die künftige Kriegerin! Aber die Wendung der zweiten Themenhälfte nach D-dur und das Vermeiden eines Spitzentons bringt etwas von Erstaunen oder Überraschung herein. Ein paar pastoralwiegende Zwischenspieltakte führen zu den Bildern und Gedanken der zweiten Halbstrophe. Zugleich kündigt der Übergang vom heroischen B-dur nach dem (dominantisch erscheinenden) G-dur die Freundlichkeit der kommenden Bilder an. In lieblichen, hüpfenden, aus der Höhe herabperlenden Figuren spricht, was das Gedicht in die Zeilen faßt:

¹⁾ Es wird sich indessen zeigen, daß das getragene Tempo und der arienhafte Bau des dritten Satzes der Sonate eine wörtliche Übertragung der Verse ins Instrumentale ermöglichen.

Ihr Wiesen, die ich wässerte, ihr Bäume,
Die ich gepflanzt, grünet fröhlich fort!
Lebt wohl, ihr Grotten und ihr kühlen Brunnen!

Diese 18 Takte währende Episode wird in Takt 63 von einer neuen abgelöst, mit der das zweite Thema eintritt. Am Ton des Unschuldigen, Naiven ist festgehalten; es birgt etwas von der stillen Freude der ehemaligen Hirtin:

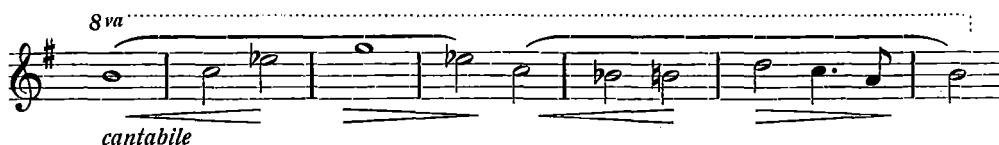
Ihr Plätze alle meiner stillen Freuden,
Buch laß' ich hinter mir auf immerdar.

Aber man bemerkt zugleich, daß die Takte 70—74 etwas von dem herabstimmen- den Einfluß der zweiten Zeile erhalten haben, — ein Einfluß, der noch in die un- endlich wehmütige, träumerische Wendung der Takte 75 ff. hinüberklingt. Alles Anzeichen für das echt weibliche Element, das den ersten Teil dieses Satzes beherrscht.

Auch den Sinn des unmittelbar Folgenden erklärt das Gedicht:

Zerstreuet euch, ihr Lämmer auf der Heiden,
Ihr seid jetzt eine hirtlosen Schar,
Denn eine andre Herde muß ich weiden
Dort auf dem blut'gen Felde der Gefahr,
So ist des Geistes Ruf an mich ergangen,
Mich treibt nicht eitles, irdisches Verlangen.

Nur mit drei, vier Pinselstrichen deutet Beethoven (von 91 an) das angstvolle Sich- zerstreuen der hirtlosen Lämmer an, um dann (von 100 an) das süß-schwärmerische „Thema des Verzichts“ zu bringen. Wieder liegt es in hoher Diskantlage:



Die linke Hand begleitet *dolce ed espressivo* in wogenden Vierteltriolen, dann in Achteln, ganz wie den ariosen Erguß einer Sängerin. Das Losreißen von dem lieb- lichen Traum geschieht mit Gewalt: die Schrittmotive der Takte 18. ff („Johanna wird nun nicht mehr auf euch wandeln“) erklingen, das „Motiv der Berufung“:



meldet sich hart und fremd, und mit dem alarmierenden Rhythmus ihres Helden- motivs steht die einsame Johanna wieder in der Wirklichkeit. Die Wiederholung des Teils beginnt.

Als wahres Wunder hat es zu gelten, wie Beethoven nun auch die Durchführung sich in engem Anschluß an das Gedicht vollziehen läßt. Er verwendet dazu die Verse der dritten Strophe, die von der geheimnisvollen Himmelsstimme erzählt, mit der Gott Johanna berufen:

„Geh hin! Du sollst auf Erden für mich zeugen.
 In rauhes Erz sollst du die Glieder schnüren,
 Mit Stahl bedecken deine zarte Brust,
 Nicht Männerliebe darf dein Herz berühren
 Mit sünd'gen Flammen eitler Erdenlust.
 Nie wird ein Brautkranz deine Locke zieren,
 Dir blüht kein lieblich Kind an deiner Brust;
 Doch werd' ich dich mit kriegerischen Ehren,
 Vor allen Erdenfrauen dich verklären.“

Zweimal erklingt zunächst in paariger Anordnung das soeben zitierte Motiv der Berufung, im Sinne etwa von „Ge-he hin!“, das vierte Mal (138, 139) wie ein Echo. Dazwischen (129—135) sechs aus dem *pp* sich steigernde Takte ängstlichen, ratlosen Suchens. Und schon dröhnt mächtig der Lauschenden der doppelte Heldenruf in *Es-dur* entgegen (140). Das „Du sollst auf Erden für mich zeugen“ entwickelt sich, wie es wohl auch Sebastian Bach getan hätte, auf Grund tiefsinniger symbolischer Erfassung des unablässigen Sollens und Müssens in Gestalt eines Kanons. So wie das Thema und seine Motive hier, aus der Tiefe kommend, zu immer größerem Glanze strebend, rücksichtslos nach ehernem Gesetz ineinandergreifen, so wirst du, Johanna — das ist der Sinn — deinen eisenklirrenden Gang schicksalsmäßig vollenden. Diese Ausdeutung reicht bis Takt 173.

Zu dieser Vollendung bedarf es nicht nur innerer, sondern auch äußerer Panzerung. Die beiden Verse „In rauhes Erz sollst du die Glieder schnüren“ und „Mit Stahl bedecken deine zarte Brust“ treten uns musikalisch in den Takten 173—203 entgegen. In dissonanzenreicher Paarigkeit, wiederum kanonisch und in Gegenbewegung gleichsam zusammengeschnúrt, drängt das Heldenmotiv weiter nach oben. Stahlhart hämmern von 183 an breitleuchtende Terzen im *ff* herein, und jedesmal wogen dazwischen wie ein Symbol der bebenden Glieder zarte Vorhaltfiguren, bis der Körper (195 ff.) völlig eingehüllt ist in die glänzende, aber drückende Wehr. Das Thema des Verzichts folgt auf dem Fuße („Nicht Männerliebe darf . . .“), jetzt im fernen *H-dur* und mit wehmütiger Wiederholung seiner Schlußwendung, und endlich die mit dem Heldenthema bestrittene Andeutung der kriegerischen Ehren, die der auf Liebe Verzichtenden folgen werden. Damit ist die Gedichtstrophe Vers um Vers ausgedeutet und ein Bild der Jungfrau geschaffen worden, wie es greifbarer, idealischer auf keiner Opernbühne hingestellt werden kann.

Die bei 233 beginnende Wiederholung zeigt wichtige Abweichungen. Der aufmerksame Betrachter wird sie sofort als psychologisch bedeutsame Steigerung des am Anfang des Satzes noch wesentlich einfacher liegenden Gemütslebnisses erkennen. Alles wird stärker, drängender, quälender vorgetragen, und die früher so schlichte Lebewohl-Episode der Takte 9 ff. erfährt (241 ff.) eine geradezu dramatisch-leidenschaftliche Durchführung, als könne sich der Blick gar nicht losreißen von den Gefilden der Heimat. Ebenso verstärkt sich der folgende Abschnitt (255 ff.) durch schneidende Akkorddissonanzen zu einem beinahe krampfartigen Schmerzensausbruch. Nicht umsonst sind die Erschütterungen des ersten Teils gewesen! Beethoven dichtete den Charakter mit höchstem Anteil menschlich wahr und überzeugend weiter. Alles übrige konnte dem Wesen nach unangetastet bleiben. Nur gegen den

Schluß hin greift er noch einmal tief hinein in die Seele des Weibes. Er zeigt, wie sie sich ein letztes Mal aufbäumt gegen das Übermenschliche der Zumutung (356 ff.), der sie ihr Eigenstes, ihr weibliches Liebesverlangen zum Opfer bringen soll (368 ff.). Ganz klein und zaghaft scheint diese Seele zu werden (379 ff.). Wie ein Hader mit dem Schicksal klingt das Frage- und Antwortspiel mit dem Heldenmotiv (383 ff.).

Ein Zeichen hat der Himmel mir verheißen,
Er sendet mir den Helm, er kommt von ihm,
Mit Götterkraft berührt mich sein Eisen,
Und mich durchflammt der Mut der Cherubim;
Ins Kriegsgewühl hinein will es mich reißen,
Es treibt mich fort mit Sturmes Ungestüm,
Den Feldruf hör' ich mächtig zu mir dringen,
Das Schlachtroß steigt, und die Trompeten klingen.
(Sie geht ab.)

Der Inhalt dieser Schlußstrophe steht in den letzten 28 Takten des Sonatensatzes: der plötzliche Entschluß (389 ff.), das Heranbranden des Kriegsgewühls, das Fortgerissenwerden, die nahen und fernen Trompetensignale, endlich das Verschwinden der Gestalt, bis sie nur noch als nebelhafter Umriss erscheint.

Zweiter Satz: Scherzo (Assai vivace), 3/4

Mit dem Scherzo geht Beethoven zum zweiten Monolog der Jungfrau am Anfang des vierten Aufzugs über, der mit den Worten beginnt:

Die Waffen ruhn, des Krieges Stürme schweigen,
Auf blut'ge Schlachten folgt Gesang und Tanz,
Durch alle Straßen tönt der muntre Reigen,
Altar und Kirche prangt in Festes Glanz...

Die Komposition ist zunächst ganz wie Bühnenmusik angelegt und geht dann in eine Art von melodramatischer Musik über. Man hört zunächst den munteren Reigen des Volkes, kurze Motive mit hüpfenden Rhythmen, einfach und anspruchslos, so, wie eine frohe Menschenschar auf der Straße ihrer Fröhlichkeit Ausdruck zu geben pflegt. Aber indem Johanna dem Treiben zusieht, steigen Vorwürfe in ihr auf:

Doch mich, die all dies Herrliche vollendet,
Mich rührt es nicht, das allgemeine Glück;
Mir ist das Herz verwandelt und gewendet,
Es flieht von dieser Herrlichkeit zurück.

Infolgedessen bleibt die Reigenmusik — zugleich Spiegel ihrer Seele — von 15 ab nicht ohne Schattierungen des Wehmütigen, Nachdenklichen, Zaghaften. Ja, als nun das Bild des sündig geliebten Mannes in ihr aufsteigt:

Wer? Ich? Ich eines Mannes Bild
In meinem reinen Busen tragen?

und nach Schillers Vorschrift, die Musik hinter der Bühne ruhiger wird, bäumt sich ihr Inneres leidenschaftlich auf. Der Text besagt: „Die Musik hinter der Szene geht in weiche, schmelzende Melodie über“. Es ist der triohafte b-moll-Teil (47 ff.) mit dem Thema:



Unter dieser weichen, schwermütigen Melodie mag Johanna den jungen Lionel wiedererkennen, den sie am Ende des dritten Aufzugs auf dem Schlachtfelde verlassen hatte. Auffällig an ihr ist weniger der leise Anklang an das Heldenmotiv der Eroica als die kanonische Führung, in der es zweimal (55 ff., 71 ff.) gebracht wird. Vielleicht ist das symbolisch gemeint als Hinweis auf die jetzt schicksalsmäßige Verbundenheit beider Gestalten, wie ja auch der Tonartenkreis eine gewisse Spiegelung verrät. — Diese Klänge führen zu einem schmerzlichen Gemütsausbruch der Jungfrau:

Wehe! Weh mir! welche Töne!
Wie verführen sie mein Ohr!
Jeder ruft mir seine Stimme,
Zaubert mir sein Bild hervor!
.....

Diese Stimme, diese Töne,
Wie umstricken sie mein Herz!
Jede Kraft in meinem Busen
Lösen sie in weichem Sehnen,
Schmelzen sie in Wehmuts Tränen!

Es ist ein schöner Beweis für das Zutreffende unserer Deutung, daß in diesem Augenblick die Musik nicht nur plötzlich in den gleichen schroffen Gegensatz umschlägt, sondern auch die Worte buchstäblich und aufs höchste sinngemäß unterzulegen gestattet. Ich textiere das Presto.

Presto.

p We - he, weh mir! Wel - che Tö - ne! Wie ver -
füh - ren sie mein Ohr! Je - der ruft mir sei - ne
Stim - me, zau - bert mir sein Bild her - vor! Die - se
Stim - me, die - se Tö - ne, wie um - strik - ken
sie mein Herz!

Man wird dieser Stelle geradezu Bühnenwirksamkeit nachsagen dürfen. Die weggelassene Strophe („Daß der Sturm der Schlacht . . .“) hat, wie Beethoven richtig empfand, mit der augenblicklichen seelischen Verfassung Johannas wenig zu tun. Die ins Notenbeispiel nicht mit aufgenommenen letzten drei Zeilen ihrer Rede hat Beethoven mit einer kühnen genialen Geste in die Takte 107—113 zusammengedrängt:

Jede Kraft in meinem Busen (107—111; stoßweis in die Tiefe sinkende *sf*-Akkorde)
Lösen sie in weichem Sehnen (112, *Prestissimo*; aufwärts schwebende Tonleiter
durch sechs Oktaven, *Fermate*)

Schmelzen sie in Wehmuts Tränen (112/13, *Tempo primo*, leise aufwimmerndes
Sechzehnteltremolo).

Die Reigenmusik kehrt wieder. Aber sie führt zu einem dramatischen Ende, denn Beethoven nimmt am Schluß die Ausdeutung der letzten Worte Johannas mit hinein:

Sobald du sahst, verließ dich Gottes Schild,
Ergriffen dich der Hölle Schlingen!

Mit dem 8. Takte vor dem *Presto* (mit dem *h*, das als *ces* zu gelten hat) beginnt diese bis zum *Furiosen* gesteigerte Selbstverwünschung —, eine Stelle, die erst jetzt ihre innere Begründung und Erklärung findet. „Die Flöten wiederholen“, bemerkt der Dichter nach diesen letzten Worten. Beethoven gehorcht und rundet mit der Wiederholung des Reigenmotivs den Satz ab, der nunmehr eine vorher nie geahnte Fülle an dramatischen Elementen entschleiert.

Dritter Satz: *Adagio sostenuto*, 6/8

Johannas Monolog geht weiter. Schiller schreibt vor: „Sie versinkt in eine stille Wehmut“. Aus dieser Anmerkung und den folgenden Strophen hat Beethoven die Anregung zu diesem, seinem wohl größten und erhabensten *Adagio* empfangen. Sollte diese Tatsache nicht allein schon genügen, uns die Schillersche Dichtung mit neuer, ja verdoppelter Liebe umfassen zu lassen?¹⁾ — Von den vier Strophen hat Beethoven nur die ersten drei benutzt. Denn ähnlich wie beim gleichen Fall im vorigen Stück hat hier die letzte Strophe wenig lyrische Substanz und zerfällt in mehrere nur begrifflich unterscheidbare Teile.

Um den Gedanken- und Stimmungsreichtum der andern schnell überschauen zu lassen, setze ich sie ihrer ganzen Ausdehnung nach her.

Frommer Stab! O hätt' ich nimmer
Mit dem Schwerte dich vertauscht!
Hätt' es nie in deinen Zweigen,
Heil'ge Eiche, mir gerauscht!
Wärst du nimmer mir erschienen,
Hohe Himmelskönigin!
Nimm, ich kann sie nicht verdienen,
Deine Krone, nimm sie hin!

¹⁾ Bei Czerny steht zu lesen, es sei ein wunderbares Tonstück, „das die Gefühle des bejahrten, körperlich und geistig niedergedrückten (!) Meisters schildert, der sich bisweilen einer besseren Zeit (!) erinnert“.

Ach, ich sah den Himmel offen
Und der Sel'gen Angesicht!
Doch auf Erden ist mein Hoffen,
Und im Himmel ist es nicht!
Mußtest du ihn auf mich laden,
Diesen furchtbaren Beruf,
Konnt' ich dieses Herz verhärten,
Das der Himmel fühlend schuf!

Willst du deine Macht verkünden,
Wähle sie, die frei von Sünden
Stehn in deinem ew'gen Haus;
Deine Geister sende aus,
Die Unsterblichen, die Reinen,
Die nicht fühlen, die nicht weinen!
Nicht die zarte Jungfrau wähle,
Nicht der Hirtin weiche Seele!

Man wird nicht wenig überrascht sein, auch hier wieder eine vollständige Übereinstimmung von Musik und Dichtung zu finden. Und dies nicht nur im Gesamtaufbau, sondern auch in der Aufteilung des Gedanken- und Stimmungsgehalts. Sie reicht hinab bis zur Ausdeutung einzelner Worte. Um nur eins zu erwähnen: jeder Spieler der Sonate kennt die zauberhafte Wendung vom 13. zum 14. Takte, dort, wo Beethoven von Cis-dur nach G-dur überleitet und beim Ergreifen des hohen h es wie himmlischen Glanz hereinbrechen läßt. Es zeigt sich, daß diese Wendung auf die Worte „hohe Himmelskönigin“ trifft, also tatsächlich als Ausbruch mystischer Verzückung zu gelten hat. Aber auch dem Übrigen ist die seelische Substanz des Textes in hohem Maße aufgeprägt. Jetzt, wo die Phantasie einen festen Punkt gewonnen hat, nehmen die Affekte des Satzes eine neue Färbung an, und wir wissen nun, worauf die beinahe religiöse Feierlichkeit, die Schwermut, das Weltentrückte, das einsam Klagende und Schmerzliche seiner Töne zurückzuführen ist. Nicht auf den Pessimismus des alternden, angeblich um verlorenes Glück jammernden Beethoven, sondern auf den menschlich ergreifenden Seelenkampf im Herzen der frommen Jungfrau Johanna. In voller Klarheit steht sie vor ihm, im Glorienschein der Schillerschen Verse, und indem er Kündler ihres Innenlebens wird, tut er nichts anderes, als was er an anderer Stelle mit Gestalten wie Leonore und Klärchen getan hat.

Hier zu beschreiben, ist unmöglich. Infolgedessen beschränke ich mich auf die Wiedergabe der melodieführenden Stimme und lege ihr fortlaufend den Schillerschen Text unter. Damit soll die Musik nicht etwa zu Gesangsmusik gestempelt werden. Allerdings ist nicht zu verkennen, daß Beethoven grundsätzlich von vokaler Melodiebildung ausgegangen ist und das unbegreiflich „Sprechende“ seiner Tonzüge im engen Anschluß an metrische und prosodische Erscheinungen der Dichtung erreicht, auch dort, wo instrumentale Ornamentik den einfachen vokalen Melodiekern verschleiert. Aber im wesentlichen hat das Verfahren erläuternden Zweck, nämlich nachzuweisen, in wie hohem Maße die Dichtung überhaupt in der Komposition aufgegangen ist.

Die erste Strophe des Monologs ist vollständig im ersten, bis zu Takt 27 reichenden Absatz der Musik enthalten. Beethoven legte sie in der Form einer getragenen Arie an und deklamierte mit großer Peinlichkeit. Versetzt man die Melodie nach d-moll, so ist sie jeder Sopranstimme zugänglich.

Adagio sostenuto.

From-mer Stab! O hätt' ich nim-mer mit dem

Schwer-te dich vertauscht! Hätt' es nie in dei - nen Zwei-gen, heil'-ge

Ei-che, mir ge - rauscht! Wärst du nim-mer mir er - schie - nen,

ho - he Him-mels - kö - ni - gin! Nimm, ich

kann sie nicht ver - die - nen, nimm, ich kann sie nicht ver - die -

nen, dei - ne Kro - ne, nimm sie hin, dei - ne Kro - ne,

nimm sie hin, nimm sie hin, nimm sie hin!

Für die zweite Strophe wird die Musik des von 27 bis 60 reichenden Absatzes in Anspruch genommen, wobei sinnentsprechend in der Mitte (45 ff.) ein thematischer Einschnitt erfolgt. Die Schilderung der Himmelserscheinung hat Beethoven natürlich in höhere Klangregionen verlegt und dem Übersinnlichen durch wunderbar versponnene Ornamentik Rechnung getragen. Ihr liegt ein einfacher melodischer Kern zugrunde, den ich im folgenden unter die verzierte Originalstimme setze. Ich habe ihn in der ursprünglichen Lage belassen, da seine „Singbarkeit“ hier nicht buchstäblich, sondern nur dem inneren Wesen nach gemeint ist. Wäre das Tempo ein wenig rascher, so ließe sich geradezu melodramatischer Vortrag denken. Auch

auf die Verteilung der einzelnen Textsilben kommt es natürlich nicht an. Ein Mißverständnis wird ausgeschlossen sein, wenn alle Aufmerksamkeit auf die inneren Entsprechungen gelenkt und das Ganze als große Klavier-Improvisation aufgefaßt wird. — Es folgen zunächst die Takte 28 bis 43.

28 30

Ach, ich sah den Him mel of fen und

der Sel' gen

35

An ge sicht!

Doch auf Er den

40

ist mein Hof fen, und

im Him-mel ist es nicht!

Die zweite Hälfte der Gedichtstrophe („Mußtest du ihn auf mich laden“) schlägt dunklere Töne an; sie enthält eine schmerzliche Anklage und Selbstanklage. Dementsprechend sucht auch Beethoven die tiefe Lage des Klaviers auf. Mit Ergriffenheit wird man inne, wie in diesen Takten das Letzte an stiller, verzichtender, vorwurfsvoller Trauer in Musik übersetzt ist. Zweimal klingt in die Pausen der wesenslosen Singstimme eine milde, tröstliche Wendung von oben. Dann steigert sich die Empfindung, um bei „Das der Himmel fühlend schuf“ nach einem herrlichen Lyrismus wieder schauernd zusammenzusinken. Ich interpretiere folgendermaßen:

Mußtest du ihn auf mich la - - -

den die - sen

furcht - ba - - ren Be - ruf!

Konnt' ich die - ses

Herz ver-här-ten, das der Him - - mel füh-lend schuf!

Die zwei Zwischenspieltakte 59, 60 leiten zur Musik der dritten Strophe („Willst du deine Macht verkünden“) über. Sie beginnt in H-dur und trägt bis 68 die Zeichen einer feierlichen Anrufung, die durch eine Wiederholung der dritten Zeile besondere Größe erhält. Mit dem Hauptthema in D-dur (69) wird der Text („deine Geister sende aus“) fortgesetzt; in 73 ff. liegt es („Die Unsterblichen . . .“) im Baß. Von 77 an erfolgt jene merkwürdige Fortspinnung, deren lange Kette abwärtschreitender Terzen in der Melodie sich jedem Spieler und Hörer fest einprägt. Sie stammen aus dem Hauptthema, klangen schon am Anfang des Scherzos an und treten dann im folgenden Largo noch einmal mit allem Nachdruck hervor. Hier im Adagio lenken Hinaufbiegungen zur Sexte von dem Konstruktiven der Stelle ab. Man könnte den Text unverbindlich in dieser Weise unterbringen:

61 Willst du dei - ne Macht ver - kün-den, wäh - le sie, die frei von

65 Sün - den stehn in dei - nem ew' - gen Haus, in dei-nem ew' - gen

70 Haus; dei - ne Gei - ster sen - de aus,



Hiermit ist der von Beethoven gewählte Teil des Gedichts erschöpft. Mit Takt 87 beginnt die Wiederholung der gesamten Musik. Was sie an neuen Kostbarkeiten bringt, ist — bis auf das letzte Viertel des Satzes — mit keiner weiteren Programmdeutung verbunden. Erst mit dem Auftakt zu 156 spinnt Beethoven den Faden weiter. Es folgt ein musikalisch überaus reich ausgestatteter Epilog. Ihn mit der vierten Strophe des Monologs („Kümmert mich das Los der Schlachten“) in Verbindung zu bringen, verbietet sein Inhalt, der thematisch durchaus mit dem Vorigen zusammenhängt und den elegischen Ton nicht aufgibt. Nach Art eines Rückblicks auf die eben durchlaufenen Stimmungserlebnisse ziehen die drei wesentlichen Themengebilde in abgekürzten Formen am Hörer vorüber. Mit Ausnahme von vier zum Forte sich steigernden Takten verläuft alles im Tone sanfter Ergebung. Namentlich der Gedanke „Frommer Stab! O hätt' ich nimmer mit dem Schwerte dich vertauscht“ drängt sich als vorwurfsvolle Frage noch zweimal in den Vordergrund. Gleich einem ungelöst bleibenden Rätsel („Ach, es war nicht meine Wahl!“) schließt die Musik wie aus schwerem Herzen mit schwebenden Fis-dur-Klängen in weitester Lage.

Vierter Satz: Largo, C; Allegro risoluto, $\frac{3}{4}$

Beethoven folgt dem tragischen Geschehen weiter. Im 6. Auftritt des vierten Aufzugs ziehen die zur Katastrophe führenden Fäden sich enger zusammen. In der groß angelegten Kirchenszene vollendet sich der Umschwung im Herzen der Jungfrau. Zweifel an ihrer Berufung, höchste Unruhe, Gewissensbisse treiben sie zur Flucht von der Fahne, vom König und zum Entschluß, dem Waffenhandwerk zu entsagen. Ich setze die für das überleitende Largo in Frage kommenden Stellen der Dichtung her und hebe Wichtiges durch den Druck hervor.

6. Auftritt. [Zug der Großen des Reichs nach der Kathedrale] „... Chorknaben mit dem Rauchfaß; dann zwei Bischöfe mit der heiligen Ampoule, Erzbischof mit dem Kruzifix; ihm folgt Johanna mit der Fahne. Sie geht mit gesenktem Haupt und ungewissen Schritten; die Schwestern geben bei ihrem Anblick Zeichen des Erstaunens und der Freude...“

Margot: Sahst du die Schwester?
Sie war's. Es war Johanna, unsere Schwester!
Louison: Und sie erkannt' uns nicht! Sie ahnte
Die Nähe nicht der schwesterlichen Brust.
Sie sah zur Erde und erschien so blaß,
Und unter ihrer Fahne ging sie zitternd —

Zur Ergänzung sind noch Johannas Worte am Anfang des 9. Auftritts heranzuziehen:

Johanna: Mir war's, als hätt' ich die geliebten Schwestern,
Margot und Louison, gleich einem Traum
An mir vorübergleiten sehen. — Ach!
Es war nur eine täuschende Erscheinung!

Daß Beethoven den Krönungszug selbst beiseite gelassen hat, ist selbstverständlich; denn dieser hat mit der Charakterentwicklung Johannas nichts zu tun. Er sieht vielmehr die Jungfrau vor sich, wie sie feierlich, aber unsicheren Schrittes und gesenkten Hauptes an ihren Schwestern vorbeiwandelt. Dem Visionären des Vorgangs entsprechend ist die herkömmliche Taktordnung aufgelöst und durch ausgeschriebene Rubati das Schwebende, Ungewisse im Vortrag festgelegt. Daß es dieselbe Johanna ist, die im vorhergehenden Adagio sprach, geben die hier zunächst in kurzer, später in langer Folge abwärtssteigenden Terzen der Bässe (mit den damit verbundenen Harmonien) wieder. Etwas feierlich Mystisches lagert über diesen Schritten, und wie ein leiser Schauer der Ergebung klingt es aus der der zweiten Fermate folgenden kleinen Ges-dur-Stelle. Vor dem Auge der fast Geistesabwesenden taucht die Schwester Margot auf (B-dur, *un poco più vivace*) und die Schwester Louison (Allegro), wie sie „mit Zeichen des Erstaunens und der Freude“ Johannas Erscheinen begrüßen.

Beethoven hat, wie sich aus dem Folgenden ergibt, diese Szene im Sinne der eben zitierten Worte Johannas „Mir war's, als hätt' ich die geliebten Schwestern...“ aufgefaßt, d. h. als Vision drinnen in der Kirche. Denn nun, mit Beginn des dritten Largos, geschieht, was Schiller mit den Worten wiedergibt:

(Johanna stürzt aus der Kirche heraus ohne ihre Fahne...)
Thibaut [ihr Vater]: Sie kommt! Sie ist's! Bleich stürzt sie aus der Kirche,
Es treibt die Angst sie aus dem Heiligtum.
Das ist das göttliche Gericht, das sich
An ihr verkündigt! —

Mit gewaltiger dramatischer Geste schildert die Musik das Hervorbrechen der vom Dämon getriebenen Johanna, ihr Zittern, ihre bis zu grauenhaftem Geschütteltwerden anwachsenden Leidenschaft (*prestissimo, ff*), wobei die Konsequenz der terzverwandten Harmonien wie das Zeichen eines Wahnsinnsausbruchs mitwirkt. Mit dem Einfallen des Allegro risoluto ist der Höhepunkt erreicht, es beginnt die „Fuga a tre voci, con alcune licenze“ und damit das Finale.

Wir wissen, daß Beethoven einmal zu Karl Holz geäußert hat: „Eine Fuge zu machen ist keine Kunst, ich habe deren zu Dutzenden in meiner Studienzeit gemacht. Aber die Phantasie will auch ihr Recht behaupten, und heut' zu Tage muß in die althergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen.“ Was er damit hat sagen wollen, wird jetzt, wo wir auf Spuren einer neuen Deutung seiner Werke sind, ganz klar. Fugen, meinte er, haben „heut' zu tage“ nur Sinn, wenn sie nicht um ihrer selbst willen, d. h. als bloß kontrapunktische Leistung geschrieben werden, sondern im Dienste einer poetischen Leitidee stehen. Mit anderen Worten: ein moderner Tonsetzer wird nur dann die Fugenform wählen, wenn die auszudrückende poetische Idee so geartet ist, daß sie gerade und nur in der eigentümlichen Gesetzlichkeit der Fuge ihr vollkommenes Spiegelbild findet. Darin liegt weder eine Spitze gegen Bach, noch ein Zweifel an dem „Affektgehalt“ früherer klassischer Fugen. Ganz im selben Sinne nämlich hat der reife Beethoven auch die Variation aufgefaßt; er variierte nicht um des bloßen Variierens willen, sondern weil dieses Gestaltungsprinzip die Möglichkeit einer ganz bestimmten Abwandlung einer Leitidee an die Hand gibt¹⁾. In diesem zweiten Punkte hat die Romantik Beethoven nicht verstanden (Schumann vielleicht ausgenommen); dagegen zeigt sie bei der Wahl von Fugen häufig Gesichtspunkte, die den seinen nahekommen. Man darf also wohl aussprechen: Beethovens Instrumentalfugen (denn nur solche kommen in Betracht) enthalten jederzeit ein der immanenten Fugengesetzlichkeit entsprechendes Programm.

Um die Leitidee unseres Sonatenfinales zu erkennen, sind einige weitere Verse Schillers heranziehen. In Frage kommen dabei nur solche, die das Charakterbild der Johanna über die eben erreichte Phase hinaus weiter ausführen. Denn da nur sie, nicht das Drama an sich Vorwurf der Sonate bildet, war der Fortgang der Rahmenhandlung, also das politische und kriegerische Geschehen des 5. Aufzugs, Beethoven gleichgültig. Folgende Stellen halte ich für wichtig.

(4. Aufzug, 9. Auftritt.)

Johanna: Ich kann nicht bleiben — Geister jagen mich,
Wie Donner schallen mir der Orgel Töne,
Des Doms Gewölbe stürzen auf mich ein,
Des freien Himmels Weite muß ich suchen!
Die Fahne ließ ich in dem Heiligtum,
Nie, nie soll diese Hand sie mehr berühren!

Mir hat von diesen Königen und Schlachten
Und Kriegestaten nur geträumt — es waren
Nur Schatten, die an mir vorübergingen . . .

Ich werf' ihn von mir, den verhaßten Schmuck,
Der euer Herz von meinem Herzen trennt,
Und eine Hirtin will ich wieder werden.
Wie eine niedre Magd will ich euch dienen,
Und büßen will ich's mit der strengsten Buße,
Daß ich mich eitel über euch erhob!

¹⁾ Man vergleiche die oben besprochenen Variationen aus dem cis-moll-Quartett und den Klaviersonaten op. 57 und op. III.

Damit jedoch nicht genug. Der Anfang des 5. Aufzugs zeigt Johanna in der Verbannung, flüchtig, gehetzt, mit Raimond den Wald durchstreifend, von Dämonen getrieben und beim Volke als Hexe und Zauberin verschrien. Indem Beethoven hieran anknüpfte, gewann er ein wirksames, beinahe tragisch zu nennendes Gegen- und Schlußstück zu den drei Vordersätzen. Der Ausdruck unerschütterter Heldenkraft im ersten, das Aufkeimen der Gewissenszweifel beim Volksreigen im zweiten, die tiefe Schwermut des dritten, — dem setzte er jetzt das Bild der verzweifelden, vom Schicksal ereilten Johanna entgegen. Vielleicht ist ihm nicht nur der Gedanke einer Fuge überhaupt, sondern auch die Gestalt des Themas bei den Worten „Geister jagen mich“ gekommen. Darauf deutet das Hastige, Zerflatternde, barockhaft Unstete seiner Fassung. Ob ihm bei der Erfindung der Zwischenepisoden bestimmte Verse des Dichters vor Augen gestanden, ist schwer zu sagen, doch nicht unmöglich. So könnten die wütend herausgeschleuderten Trillerstakkati und Oktaven vor dem D-dur-Zwischensatz recht wohl von der Geste des Wegwerfens des „verhaßten Schmucks“ bestimmt worden sein, zumal das darauffolgende Fugato (*cantabile, sempre dolce*) dem Verse „Und eine Hirtin will ich wieder werden“ entspricht. Maßgebend für den Charakter der Fuge ist jedenfalls das poetische Bild des ruhelosen inneren und äußeren Umhergeworfenwerdens der Heldin, des tragischen Verstricktseins in einander bekämpfende Affekte gewesen. Wie bei Schiller aber, so steigt schließlich auch bei Beethoven der Stern Johannas noch einmal strahlend herauf: die herrischen Gewalten legen sich gegen Ende der Fuge, das Zerrissene bindet ein Orgelpunkt, vom Thema bleibt nur mehr das zweite Motiv übrig. Und wenn endlich 12 Takte vor dem Schluß in eigentümlich schwebender Metrik die starken Triller immer höher und höher getragen werden, bis B-dur wieder erreicht ist, dann könnte man wohl an Johannas letzte Worte denken:

Wie wird mir? — Leichte Wolken heben mich —
 Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide.
 Hinauf — hinauf — die Erde flieht zurück —
 Kurz ist der Schmerz, und ewig ist die Freude!

Wie Beethoven selbst in der Zeit seiner mittleren Jahre die Macbeth-Sonate op. 57 als höchstes seiner bis dahin geschaffenen Klavierwerke betrachtete, so hoch, ja noch höher, hat er später die B-dur-Sonate op. 106 gestellt. Noch in 50 Jahren, meinte er, werde man sie spielen. Über das Programm hat er niemals etwas verlauten lassen, auch wohl dem hohen Widmungsträger, Erzherzog Rudolph, gegenüber nicht. Wir werden sie jetzt die eigentliche Eroica unter Beethovens Klaviersonaten nennen dürfen¹⁾.

¹⁾ Nottebohm (Beethoveniana II, S. 127) hat aus Skizzen festgestellt, daß Beethoven 1819 dem Erzherzog eine Huldigungsmusik „Vivat Rudolphus“ schreiben wollte und sich dafür ein Thema notierte, das von fern an das Johanna-Thema des 1. Satzes der Sonate anklängt. Ein ursächlicher Zusammenhang kann nur insofern angenommen werden, als Beethoven — nachdem das Sonatenthema bereits in verschiedenen Gestalten in seinem Kopfe aufgelebt war (ebenda, S. 123f.) — dessen Eignung auch für jenen Huldigungsruf erkannte. Etwa umgekehrt zu schließen, ja die Sonate wohl gar als Verherrlichung der ritterlichen Erzherzogsgestalt aufzufassen, ist ganz abwegig und wird durch die Musik selbst widerlegt.

Nachwort

Das Sommernachtstraum-Finale des B-dur-Quartetts, entstanden September-Oktober 1826, ist Beethovens allerletzte wirklich ausgeführte Komposition gewesen. Mit einem Blick ins Zauberreich der Geister und Elfen also, kurz zuvor schon im letzten Satze des Falstaff-Quartetts angerührt, schied Beethoven als Künstler aus dieser Welt. Nicht mit Fragen an die Gottheit, an das Schicksal, nicht mit Gedanken an Ewigkeit und Unsterblichkeit, nicht mit Gefühlen inneren Zwiespalts, des Zweifels, seelischer Peinigung wie ein vom Leben Geschlagener! Was am Lebensabend vor seinem inneren Auge vorbeizog, war nicht jenes entwürdigende Schauspiel ewig zerfasernder Selbstbetrachtung, wie es die Nachgeborenen sich konstruierten, sondern die bunte Welt bezaubernder Phantasiegestalten, die ihm Shakespeare zugeführt. Nicht wie Hamlet, der innerlich Gespaltene und Unbefriedigte, ist Beethoven gestorben, nicht mit der Fuge über „Sein oder Nichtsein“ im Kopfe. Wie leicht hätte er, wäre es anders gewesen, sein Hamletquartett zu einer gewaltigen Anklage vor Gott und der Menschheit machen können. Nichts von alledem. Wir vergessen die tiefsinnige Fuge, wenn der Variationenzyklus beginnt und die E-dur-Klänge des pantomimischen Liebesspiels einsetzen. Wir vergessen alle törichten Legenden von dem vom Schicksal hin- und hergeworfenen Meister, wenn wir sehen, wie er in den letzten Jahren, die ihm geschenkt waren, sich voll strahlender innerer Heiterkeit mit Oberon und Titania, mit Puck und Zettel, mit Falstaff und den beiden lustigen Frauen von Windsor herumschlägt und ihnen Töne leiht, die vom ersten bis zum letzten Takt von vibrierendem Lebensgefühl durchpulst sind. Und selbst was in der Macbethsonate und im düsteren Othelloquartett steht, ist kein seelisches Selbstbekenntnis, sondern eine Art geistig geschauter, unwirklicher Bühnenmusik, so wie es — auf einen einzigen Satz zusammengedrängt — die dritte Leonorenouvertüre ist. Mit den beiden anderen hier noch unerwähnt gebliebenen Quartetten der letzten Jahre — op. 132 und op. 135 — verhält es sich, soweit ich zu erkennen vermag, ähnlich. Ebenso vielleicht mit den übrigen Klaviersonaten, deren Untersuchung nach dieser Seite hin noch aussteht¹⁾. Gestalten sind es, Situationen, dramatische Vorgänge, lyrische Zustände, Charaktere ungewöhnlicher Art, ernste wie lustige, die Dichterwort tief in ihm eingegraben oder die er sich selbst zurechtgelegt hatte, und die nun, musikalisch gewandelt, in einer neuen Sphäre Leben gewinnen. Und zwar führt, wie sich gezeigt hat, nicht jeder einzelne Satz sein eigenes, von den übrigen unabhängiges Dasein, sondern ist mit ihnen durch einen gemeinsamen stofflichen Faden verbunden. Diese Erkenntnis, bisher nur geahnt oder unbestimmt als selbstverständlich vorausgesetzt, darf jetzt als bewiesen gelten. Sie wird uns bei künftiger Forschung gute Dienste leisten.

¹⁾ Die noch nicht abgeschlossenen Studien darüber, die Fuge op. 133 inbegriffen, hoffe ich in nicht zu ferner Zeit folgen zu lassen.

Wie die Gestalten der heiligen Geschichte dem träumend-hellseherischen Auge eines Dürer, eines Rembrandt zu Symbolen ihres eigenen gelebten Lebens wurden, wie Schiller, wie Goethe große historische Persönlichkeiten und Ereignisse aufgriffen, um an ihnen ihr eigenes Weltbild zu entwickeln, so erhielten Shakespeares ewige Charaktertypen ein neues Dasein in der musikalischen Deutung Beethovens. Immer in dieser germanischen, männlichen Kunst steht der Mensch im Mittelpunkt des Denkens und Grübelns. Nicht der Mensch als ruhendes, abgesondertes Ich, sondern als Wesen, das mit seinesgleichen in ein gemeinsames Schicksal verstrickt ist und sich fortwährend dämonischer Kräfte erwehren muß. Es führt eine große, gerade Linie von den eschatologischen Visionen des Orlandus Lassus über die Unruhe und Wortbesessenheit eines Schein, Schütz, Bach bis zu Beethovens geheimnisvollen esoterischen Lebens- und Charakterbildern. Nur, daß jetzt die Phantasie nicht mehr wie ehemals vom Kirchlich-Theologischen, sondern — für die säkularisierte Welt des Neuhumanismus nach 1790 selbstverständlich — vom allgemein Menschlichen schlechthin bewegt wird. Gleichgeblieben ist sich das heroische Ringen um Wahrheit und Ehrlichkeit des Ausdrucks. Wo der Mensch mit seinen Leidenschaften auftritt, da pflegen formale Glätte und behaglicher Sensualismus nicht in vorderster Reihe zu stehen. Das in älteren Kritiken so oft erwähnte Barocke, Schwerverständliche, Unvermittelte, Phantastische der Beethovenschen Kompositionen gründet sich, wie wir jetzt, am Ende unserer Deutungen angekommen, erkennen, nicht auf barocke Eigenschaften seines Charakters, nicht auf Sprunghaftigkeit und Fessellosigkeit seiner eigenwilligen Persönlichkeit, sondern ist nichts anderes als der Niederschlag jener tollen, oft widerspruchsvollen Menschenwelt, die der Dichter ihm darbot, und die jener, der Musiker, nicht anders als ebenso — nämlich ehrlich, lebenswahr und daher oft ebenfalls scheinbar widerspruchsvoll — musikalisch wiedergeben konnte.

Wer sich unsere Deutungen zu eigen zu machen vermag, wird bemerken, wie plötzlich alles Unklare, Zweideutige, Verworrene von diesen Kompositionen abfällt und ihnen eine Klarheit und Selbstverständlichkeit zuwächst, die ihr Verstehen selbst beim Laien in höchstem Maße fördert. Der „Schlüssel“ schließt nicht nur den allgemeinen Sinn der Stücke auf, sondern auch ihr Form- und Motivleben, ihre ganze Anlage mit all den Sonderbarkeiten, die eine phänomenologisch gerichtete Analytik bisher vergebens zu erklären sich bemüht hat. Mit Genugtuung dürfen wir dieser gegenüber feststellen, daß sich die Musik bei Beethoven nicht sozusagen durch sich selbst befruchtet hat — ein Vorgang, der ganz widernatürlich wäre —, sondern daß die musikalische Potenz erst dann als solche wirksam wurde, wenn Phantasie und Vorstellungsleben ihr eine bestimmte Richtung zum Konkreten mitgegeben. Eine offene Frage bleibt, wie groß man sich den Anteil des einen und des anderen am Zustandekommen der Kompositionen zu denken hat. Denn daß ein beständiges Herüber und Hinüber beider Kraftströme stattgefunden hat, zeigt sich daran, daß die programmatische Idee immer wieder „musikalisch“ bezwungen, die musikalische Entwicklung immer wieder vom „Programmatischen“ durchdrungen wird.

Aber wir erkennen auch, warum Beethoven nur eine wirkliche Oper geschrieben hat: die ungeschriebenen gebliebenen verstecken sich in den Sonaten und Quartetten.

Denn hier ließ sich dasjenige, worauf es ihm allein ankam: das Menschliche, in nicht zu überbietender Schärfe und Geballtheit herausstellen, abgelöst von allem Nebensächlichen, das ein realer Bühnenvorgang notwendigerweise mit sich bringt. Wir wissen, wie große Schwierigkeiten ihm beim Fidelio gerade diese äußerlichen Bühnenbedingtheiten machten, und begreifen, warum er vorzog, ungehemmt durch solche, sich auf gewisse dramatische Kernstücke zu beschränken und sie in der sublimen Form kammermusikalischer Gestaltung von sich zu geben.

Über den Umfang der von Beethoven benutzten poetischen Quellen und Vorlagen, auch solcher, die er sich selbst planmäßig entwarf, wird ein Überblick erst zu gewinnen sein, wenn neue Entdeckungen den vorläufig noch engen Gesichtskreis erweitert haben werden. Daß ihm, wie sich gezeigt hat, gerade Shakespeare mit mindestens dreizehn Dramen als Leitstern gedient hat, erklärt sich im besonderen wohl daraus, daß in ihnen die von Beethoven gesuchten „Grenzsituationen“ menschlichen Seelenlebens in die denkbar kürzesten Formeln gebracht sind. Die dramatischen Gestalten sprechen wenig, handeln aber dafür viel und gewaltig, und ihre Charaktere stehen mit einer Plastik vor dem inneren Auge wie nur irgendein scharfgemeißeltes musikalisches Motiv. Er wird sich dieser unvergleichlichen Anregungskraft des Dichters bewußt gewesen sein und sich recht wohl gehütet haben, diese Tatsache der Öffentlichkeit zu verraten. Er hat das als Geheimnis gehütet. Und mit Recht. Denn welches unbegreifliche Erstaunen, welches geschwätzige Befragen, welche endlosen ästhetischen Diskussionen und Bemängelungen hätte eine Preisgabe damals herbeigeführt? Und wie wäre, selbst wenn es der Meister gewollt hätte, es praktisch durchführbar gewesen, diese feine, gespaltene, oft hauchzarte, in hundert Beziehungen sich verflüchtigende geheime Programmatik jedesmal so anzudeuten, daß alles Grobe und Mißverständliche von ihr ferngehalten worden wäre?

Heute, da sein Genius in unangreifbarer Höhe schwebt und die von ihm diktierten künstlerischen Gesetze unsere Gesetze geworden sind, ist die Angelegenheit auf eine andere Ebene gerückt. Wir haben die Problematik des Ganzen einfach als kunstgeschichtliche Tatsache hinzunehmen. Beethovens Schuld ist es gewiß nicht gewesen, wenn das 19. Jahrhundert jene von ihm geforderte „poetische Sinnigkeit“ — besser: jenes eingeborene, untrügliche Sprachverständnis für seine Musik — nicht aufbrachte, das zum Auffinden der „Schlüssel“ notwendig war. Streben wir dies heute wieder an, so handeln wir durchaus in seinem Geiste. Nichts anderes haben wir zu tun, als treu dem nachzuspüren, wozu seine Musik stillschweigend auffordert, und sind dankbar für die wenigen Fingerzeige, die er dazu gegeben hat.

Beethovens Verhältnis zu dichterischen Vorlagen ist jetzt deutlicher als jemals nachweisbar geworden. Und so ergibt sich die kunsthistorische Forderung, auch seine Stellung zur Romantik einer neuen Bestimmung zu unterziehen. Diese Aufgabe ist die zweite, die der Lösung bedarf. Welche Ergebnisse sie zeitigen wird, ist nicht abzusehen. Anknüpfungen werden voraussichtlich über die Namen Schumann und Berlioz stattfinden. Bleiben wir nämlich bei Shakespeare, so muß auffallen, eine wie große Rolle gerade er im Künstlerleben dieser beiden Meister gespielt hat. Wollte Schumann doch 1840 in Jena eine Doktordissertation über „Shakespeares

Verhältnis zur Musik“ einreichen. Immer wieder trifft man in seinen Schriften auf Stellen, die vermuten lassen, daß er gerade hinter Beethovens Werken heimliche Bezüge auf den englischen Dichter gewittert hat. Als er 1835 Spohrs Symphonie „Die Weihe der Töne“ besprach, wunderte er sich, daß Spohr in betreff des „poetischen Grundgedankens“ nicht „nach Shakespeare, Goethe oder Schiller¹⁾ [und Heine, in deren Dichtersälen, wie in Ateliers, Götterstatuen atmen und reden], sondern nach einem fast Formloseren als die Musik selbst ist . . .“ gegriffen habe, nämlich nach der Devise „Lob der Tonkunst“. Unsere Deutungen zeigen, wie begründet Schumanns Ahnungen waren, und daß Beethoven tatsächlich immer wieder gerade Shakespeares Dichtersaal durchschritten und die dort atmenden und redenden Götterstatuen auf sich hat wirken lassen. Die Romantik empfand Beethoven nicht als Antipoden, sondern als blutsverwandt. Und das deshalb, weil sie in seiner Musik auf Schritt und Tritt Poetisches erblickte, also Bewußtseinsgegebenheiten, die von bestimmten Phantasievorstellungen untrennbar sind. Von sich aus kann Musik niemals poetisch, sondern nur musikalisch sein. Poetisch wird sie erst, wenn wir sie als Spiegelung eines gewissen ich-bezogenen Weltzusammenhangs erkennen. Die unglückselige Lehre von den „tönend bewegten Formen“ (Hanslick) hat die Möglichkeit einer solchen poesieschaffenden Spiegelung geleugnet und durch einseitige Betonung des Dogmas vom „rein Musikalischen“ viel Mißverständnisse hervorgerufen. Antiromantisch, wie sie war, hat diese Lehre auch mit Beethoven nie etwas Rechtes anzufangen gewußt²⁾; heute vermöchte sie es noch weniger, und nur eins an ihr wird unvergessen bleiben: der Kampf gegen die Ansicht, Musik sei Darstellung wesenloser Gefühle aus wesenlosen Gefühlen heraus.

Daß trotzdem eine innere Spannung zwischen Beethovens Romantik und derjenigen etwa Mendelssohns oder Schumanns weiterbesteht, wird niemand leugnen. Sie scheint mir aber mehr in der Verschiedenheit des Charakters und der Generationen begründet als im Wesen der Romantik überhaupt. Es ist doch wohl so, daß bei Beethoven jederzeit, auch dort, wo er an Leidenschaftlichkeit und Deutlichkeit den späteren Romantikern nichts nachgibt, das Ethos das herrschende ist. Seine ganze im deutschen Idealismus verwurzelte Persönlichkeit — innerlich verbunden mit Geistern wie Herder, Schiller, Chr. Gottfried Körner — sah auch in der Kunst immer nur eine Dienerin am Höchsten, das den Menschen zum Menschen macht: an der Bildung des Charakters, der Gesinnung und Gesittung. Mehrere seiner Kraftworte zielen hierauf. Bei den Jüngeren hingegen pflegte das Pathos zu überwiegen, die Darstellung des Leidenschaftlichen um seiner selbst willen, die Verherrlichung des Außergewöhnlichen, nur weil es niemals mit Konvention und Mittelmaß verwechselt werden kann. Damit ist das Pathos Beethoven keineswegs abgestritten. Männer wie Weber, Spohr, Hauptmann empfanden es bei ihm sogar in hohem Maße. Ebenso fehlt es der späteren Romantik an Zügen eines hohen Ethos. Aber gerade, weil selbst in diesen tieferen Lebensbeziehungen keine grundsätzliche

¹⁾ Die in eckiger Klammer stehenden Worte hat Schumann zwar später gestrichen, aber sie sind in diesem Zusammenhang sehr bedeutungsvoll; vgl. M. Kreisigs Ausgabe der Gesammelten Schriften I, S. 66 und II, S. 377.

²⁾ Das gibt auch R. Schäfke, Eduard Hanslick und die Musikästhetik, 1922, S. 52 f. zu.

und scharfe Scheidung bestand, müssen beide Teile als im Grunde zusammengehörig betrachtet werden. Und so wird es darauf ankommen, den Begriff Romantik — als kunstgeschichtliche Zusammenfassung der Musik des 19. Jahrhunderts — in der Weise neu zu bearbeiten, daß künftig auch eine Persönlichkeit wie Beethoven darunter aufgehoben ist. Eine solche Begriffserweiterung ist von Einsichtigen schon längst herbeigewünscht worden. Die neue Deutung Beethovens gibt dazu jetzt doppelten Anlaß. Mit ihr wird sich ein Bild seiner Künstlerschaft formen, wie es bisher noch nicht bestanden hat¹⁾.

Das Dunkel freilich, das über ganzen Gruppen seiner Werke liegt, ist noch groß und wird nur schrittweise beseitigt werden können. Ob jemals ganz, ist eine unbeantwortbare Frage. Aber schon jetzt läßt sich ahnen, was er vorzog, was er verwarf, und in welcher eigentümlichen Weise das Gewählte in das Medium der Musik übertragen wurde. Einging nur, was auch wirklich der Musik zugänglich war, und das nur so, wie es den unverbrüchlichen Forderungen des musikalischen Denkens seiner Zeit entsprach. Nie hat Beethoven als Musiker das Recht der freien Selbstbestimmung über Anlage und Form der Werke zugunsten einer vorgefaßten Programmidee aufgegeben. Das zeigt sich am deutlichsten im Festhalten am Reprisenwesen, dessen formaler Wert ihm unersetzbar erschienen sein muß. Darüber hinaus freilich kannte seine Phantasie ebensowenig Grenzen wie die Sebastian Bachs. Vom Gähnen des Müden, vom Schnarchen des Schlafenden an über alle nur denkbaren Fälle der Bewegung, des Gebahrens, des Mit- und Nacheinanders hinweg bis in die Region der Gefühle und Gedanken geht eine Leiter von unzähligen Sprossen — oft, wenn sie sich in die letzten und erhabensten Ideen hinein verliert, eine wahre Jakobsleiter!

Wie weit werden wir sie jemals mit Beethoven hinaufsteigen dürfen? Im Traum wie Jakob, d. h. im willigen Hingebensein künstlerischer Kontemplation vermutlich allzeit viel höher als mit der wissenschaftlichen Erkenntnis. Denn auch, wenn alles, was es aufzudecken gibt, einmal aufgedeckt worden ist, bleibt Goethes Wort wohl bestehen: „Ein echtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unsern Verstand immer unendlich: es wird angeschaut, empfunden; es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden“.

¹⁾ Die Möglichkeit hierzu ist allerdings noch jüngst von Arnold Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*, 1927, S. 147 ff., in Zweifel gezogen worden. Und noch eine weitere Fragestellung leuchtet am Horizonte auf: wie wird sich künftig unser Verhältnis zu Haydn und Mozart auf der einen, zu einer Persönlichkeit wie Bruckner auf der andern Seite gestalten, von dem — ganz ähnlich wie von Beethoven — behauptet wird, nicht er, sondern „es“ habe in ihm komponiert?

Perlen alter Kammermusik

deutscher und italienischer Meister

Nach den Originalen für den praktischen Gebrauch bearbeitet und herausgegeben von
PROF. DR. ARNOLD SCHERING

- *CORELLI, ARCANGELO, Concerto grosso Nr. 3 (C-moll).
Für 2 Solo-Violen, Solo-Violoncello, Streichorchester und Klavier
- *CORELLI, ARCANGELO, Weihnachtskonzert (Concerto grosso Nr. 8).
Für 2 Solo-Violen, Solo-Violoncello, 2 Violinen, Viola, Violoncello (Kontrabaß) und Klavier.
- CORELLI, ARCANGELO, Pastorale aus dem Weihnachtskonzert (Concerto grosso Nr. 8).
- CORELLI, ARCANGELO, Pastorale aus dem Weihnachtskonzert
für Violine und Klavier (Orgel oder Harmonium).
- FISCHER, JOH. KASPAR FERD., Festliche Suite (1695) für Streichorchester
(mit 2 Trompeten oder Oboen ad libit.) und Klavier
- FRANCK, MELCHIOR, Zwei sechsstimmige Intradn 1608
Für 3 Violinen, 2 Violon und Violoncello (Kontrabaß)
- *GEMINIANI, FRANCESCO, Op. 3 Nr. 5. Concerto grosso
für 2 Solo-Violen, Solo-Viola, Solo-Violoncello, Streichquintett und Klavier
- HÄNDEL, GEORG FRIEDRICH, Konzert F-Dur in zwei Sätzen (um 1715).
Allegro moderato. Alla hornpipe
Für Streichorchester, Oboen, Fagott, Hörner und Klavier
- HÄNDEL, GEORG FRIEDRICH, Weihnachts-Pastorale aus dem „Messias“
für 3 Violinen, Viola, Violoncello (Kontrabaß) und Klavier oder Orgel (oder für 2 Violinen und Klavier)
- HÄNDEL, GEORG FRIEDRICH, Ouverture zu „Theodora“ (1749).
Für 2 Violinen, Viola, Violoncello (Kontrabaß) und Klavier
- HÄNDEL, GEORG FRIEDRICH, Ouverture zum Oratorium „Herakles“ (1744)
Für 2 Violinen, Viola, Violoncello (Kontrabaß), 2 Oboen und Klavier
- HÄNDEL, GEORG FRIEDRICH, Festliche Ouverture B-Dur (1748) (zum Oratorium „Salomo“).
Für 2 Violinen, Viola, Violoncell (Kontrabaß), 2 Oboen (ad lib.), Cembalo (Klavier)
- *HASSE, JOH. ADOLF, Ouverture zur Oper „Euristeo“.
Für Streichorchester und Klavier
- HÄSSLER, HANS LEO, Zwei sechsstimmige Intradn 1601.
Für 3 Violinen, 2 Violon und Violoncello (Kontrabaß)
- *KRIEGER, JOH. PHIL., Suite aus „Lustige Feldmusic“ 1704. Ouverture. Air-Menuet. Air-Fantasie. Marche. Chaconne. Menuet.
Für 2 Violinen, Viola und Violoncello (Kontrabaß)
- *LOCATELLI, PIETRO, Trauersymphonie.
Für Streichquartett oder Streichorchester und Klavier (Orgel oder Harmonium)

C. F. KAHNT / MUSIKVERLAG / LEIPZIG C 1

- *LOCATELLI, PIETRO, Concerto grosso Nr. 8 (F-Moll) mit Pastorale (a. op. 1, 1721).
Für 2 Solo-Violen, 2 Solo-Violen, Solo-Violoncello, Streichquintett und Klavier (auch mit einfacher Besetzung ausführbar)
- *MANFREDINI, FR., Weihnachtskonzert (Concerto grosso per il santissimo natale)
i. Pastorale (Weihnachtssymphonie), 2. Largo, 3. Allegro.
Für 2 Solo-Violen, Streichquartett und Klavier, Orgel oder Harmonium
- *MANFREDINI, FR., Weihnachtssymphonie (Pastorale a. dem Weihnachtskonzert).
Für 2 Solo-Violen, Streichquartett und Klavier (Orgel, Harmonium)
- *MARCELLO, ALESSANDRO, Largo aus einem Konzert.
Für einstimmigen Violinchor und Klavier, Orgel oder Harmonium
- PEZEL, JOH., Suite aus „Delitiae musicales oder Lust-Music“ 1678. Sonata. Bransle. Amener. Courante. Bal. Sarabande. Gigue. Conclusio.
Für 2 Violinen, 2 Violen, Violoncello (Kontrabaß) und Klavier.
- ROSENMÜLLER, JOH., Suite aus „Studenten-Music“ 1654. Paduane. Allemande. Courante. Ballo. Sarabande.
Für 2 Violinen, 2 Violen, Violoncello (Kontrabaß) und Klavier
- *SCARLATTI, ALESSANDRO (1659—1725), Concerto grosso (F-Moll).
Für 2 Violinen, Viola, Violoncello (Kontrabaß) und Klavier
- SCHEIN, JOH. HERM., Suite aus „Banchetto musicale“ 1617. Paduane. Gaillarde. Courante. Allemande mit Tripla.
Für 2 Violinen, 2 Violen, und Violoncello (Kontrabaß)
- *TARTINI, GIUSEPPE, Sinfonia pastorale.
Für 2 Violinen (Solo und Tutti), Viola, Violoncello (Kontrabaß) und Klavier
- *TELEMANN, GEORG PHIL., Erste Suite (A-Moll).¹
Für 2 Violinen, Viola, Violoncello (Kontrabaß) und Klavier
- *TELEMANN, GEORG PHIL., Zweite Suite (G-Moll) aus „VI Ouyertures à 4 ou 6“ um 1730. Ouyerture. Napolitaine. Polonaise. Murky. Menuet. Musette. Harlequinade.
Für 2 Violinen, Viola, Violoncello (Kontrabaß) und Klavier
- *TORELLI, GIUSEPPE, Sinfonia (E-Moll) a. „Concerti musicali“, op. 6. Bologna 1698.
Für Streichquartett und Klavier oder Orgel
- *TORELLI, GIUSEPPE, Weihnachtskonzert (Concerto a 4, in forma di Pastorale per il santissimo natale) aus op. 8. Bologna 1709.
Für 2 Violinen (Solo und Tutti), Viola, Violoncello (Kontrabaß) und Klavier (Orgel oder Harmonium)
- *VALENTINI, GIUSEPPE, Weihnachts-Pastorale
für 2 Violinen, Violoncello (Kontrabaß) und Klavier oder Orgel
- VIVALDI, ANTONIO, Largo aus einer Violinsonate.
Für Violine und Klavier oder Orgel
- VIVALDI, ANTONIO, Largo aus einem Violinkonzert.
Für Violine und Klavier

Bei den mit * bezeichneten Werken kann auf Wunsch statt der Violastimme eine dritte Violinstimme gegeben werden. — Partituren auf Wunsch zur Ansicht